Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XI

N. 102 | Febbraio 2022 | ISSN 2431 - 6739

"Mattarella Bis" (2022) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Recentemente Italo Moscati, nostro caro amico e sostenitore, poneva il tema di quale fosse l'attualità e il futuro del cinema anche davanti a noi, con l'intento di augurarsi che autori e produttori spezzino l'inesorabile ripetitività delle proposte su grandi e piccoli schermi.
Gli fa subito sponda Alberto Castellano intervenendo con alcune proprie considerazioni.

Considerazioni quotidiane sul Cinema

Alberto Castellano

Sono anni che mi dissocio dai *de profundis*, dai necrologi consumati con patetica insistenza prima e durante la Pandemia. Ho sempre provato una certa idiosincrasia per le dichiarazioni qualunquiste sulla "morte del cinema". Naturalmente non è il caso dell'amico Italo Moscati che non vedo da una vita, che è sempre una grande penna e solleva la questione dall'alto della sua intelligenza e cultura, "riapre" il discorso con profonde allusioni e sofisticate allegorie. In un volumetto uscito circa un anno fa per Mimesis[1] che raccoglie dieci mie riflessioni apparse proprio su **Diari di Cineclub**, una di queste è dedicata proprio alla sala cinematografica che avevo scritto prima che arrivasse il Covid. In tempi non sospetti - quindi prima che impervessassero i "catastrofisti" del cinema con l'alibi dei divieti e delle paure - avevo parlato della fine della "centralità" della sala cinematografica, del luogo "sacro" del cinema dove si consuma(va)no sogni, illusioni, emozioni, dove si svolge (va) un rito di iniziazione onirica collettiva. La riflessione di Italo mi stimola ad intervenire se non altro perché condivido in parte il suo conflitto tra la convinzione che "il cinema non muore, non può morire" (come ribadisce più volte), la fiducia sulla sopravvivenza del suo fascino mitopoietico e le sue paure: "Oggi il cinema non vince più e non inventa nulla, preso da memorie del passato e da sterilità del futuro, nelle fanfare dei tributi e delle rievocazioni. - scrive - Oggi il cinema moltiplica i suoi film e i suoi schermi, ma va avanti solo per una volontà commemorativa, molto generica e priva di fascino. Oggi il cinema sta affogando nel gioco perverso di chi abita nel passato e non rivendica con rabbia, passione, la possibilità, la realtà, la necessità di uccidere i soddisfatti, eliminare i veleni noti e inventarne dei nuovi". Non si può non essere sedotti dai suoi richiami metaforici ai cimiteri, agli scheletri, alle sepolture, ai vasetti "contenitori di salme", ma io pur comprendendo la sua visione pessimistica nella prospettiva incerta ho un approccio meno cimiteriale del suo. Anche se poi alla fine dice che continua a non crederci che il sogno sia finito, che è ostile a morire, a veder morire il cinema, che prova ancora a scommettere sul futuro. Anch'io credo che quel sogno chiamato cinema non può finire, forse sono cambiati le forme e le dinamiche del sogno, che forse oggi (da tempo) è più junghiano che freudiano. Io però rispetto alla fiducia e alla speranza romantiche di Moscati, riporto il discorso a una visione più pragmatica della crisi pandemica degli schermi di sale. Sono sostanzialmente in generale un catastrofista palingenetico ma riguardo al cinema in particolare non lo sono: non credo che non inventa più nulla, che sia ormai prigioniero delle memorie del passato, dello scetticismo circa il futuro, delle sterili rievocazioni. Non sono un nostalgico e non mi aggrappo ai "nemici" di oggi, ai burocrati del mestiere cinematografico, alla critica che non è più quella di una volta. Sono consapevole da tempo che è tutto cambiato, il mondo è cambiato, la politica, le classi sociali, la presenza dello Stato sono cambiati, la globalizzazione in senso lato, economica in primis, ha prodotto con effetti devastanti una profonda mutazione antropologica che naturalmente ha investito anche lo spettatore cinematografico, il pubblico che affollava una volta le sale. All'inizio della Pandemia quando per la prima volta nella Storia l'intera umanità fu tenuta sotto scacco dal virus, con un po' di presunzione la definii "un evidenziatore diagnostico" in senso ampio dal punto di vista delle reazioni, delle paure, di certe patologie comportamentali preesistenti che avevo osservato in un parziale ma significativo campionario umano. E anche dal punto di vista del cinema in tutte le sue componenti e sfumature, ho avuto delle conferme. In una delle mie riflessioni apparse sui Diari sostengo che già da anni in Italia non solo la sala cinematografica ha perso la centralità, ma il cinema in quanto tale non ha più il peso e il ruolo nel consumo culturale in generale. Dobbiamo dimenticarci il magico buio della sala, il rito della visione collettiva in sale di dimensioni medio-grandi poi soppiantate dal gigantismo high-tech dei multiplex, gli scambi di opinioni e i capannelli di appassionati all'uscita alla fine del film, la sensazione di *toccare* il cinema grazie al rumore del proiettore con la vecchia pellicola (ci siamo dovuti abituare alla proiezione ovattata in alta risoluzione 4K e dolby avvolgente). In realtà a parte questi fisiologici cambiamenti, forse i veri nemici siamo diventati noi stessi da quando la smartizzazione diffusa e contagiosa, la dilagante dipendenza dai social, la consapevolezza dell'onnipotenza tecnologica e informatica si sono impadroniti di quel bambino innocente e sognatore che consumava il rituale "sogno ad occhi aperti" davanti a uno schermo. In passato quando si cominciò a toccare con mano il calo delle presenze nei cinema si individuarono alcuni "nemici" come il divieto di fumare in sala, la sempre più invadente televisione, la nascente pirateria. Poi l'identikit del "nemico" è cambiato: la facile accessibilità alla maggior parte dei film che escono su Internet attraverso il download o lo streaming, la riduzione della finestra tra l'uscita in sala di un film e la programmazione televisiva (Sky cinema in testa), il moltiplicarsi delle piattaforme a pagamento che garantiscono una superofferta di serie televisive e di tanto cinema di qualità.

In questo scenario che ha cominciato a delinearsi circa 10 anni fa, segnato dallo spostamento della *visione* dagli schermi cinematografici a quelli televisivi e ai vari dispositivi, dal moltiplicarsi di database, blog e siti dedicati al cinema punti di riferimento di cinefili e appassionati di cinema dove tutti possono intervenire e farsi critici, facendo passare in secondo piano la crtitica dei quotidiani e settimanali che una volta faceva opinione ed aveva una certa autorevolezza, c'è un piccolo paradosso che in qualche modo mi rende meno compiacente e assolutorio nei confronti del pubblico "perduto". Da anni assistiamo a un'offerta di cinema che ai tempi nostri (mio, di Italo e di quelli della nostra generazione) ci sognavamo. Grazie all"intraprendenza e lungimiranza di nuove distribuzioni piccole e medie sono arrivati nelle sale numerosi film di tutte le produzioni mondiali (cinesi, giapponesi, sudcoreani, iraniani, africani, scandinavi, australiani, canadesi, greci, turchi, americani indipendenti), che una volta venivano ultraselezionati magari dando spazio solo alle pellicole che avevano vinto qualche premio. Sono opere che sono il termometro di una grande vitalità creativa cinematografica internazionale. Se a questo si aggiungono i frequenti eventi da tre giorni di programmazione, i cosiddetti "extra" con documentari di arte, musica e argomenti vari o fiction particolari, ci si rende conto che la fuga del pubblico è tanto più clamorosa e da miei riscontri non è detto che veda i film con soluzioni alternative. Per non parlare della possibilità di vedere su alcune piattaforme selezioni di film di festival grandi e piccoli, rassegne, classici, opere d'autore. Insomma io credo che piuttosto che dare la caccia a un nemico (in)visibile, bisognerebbe cominciare a interrogarsi sulla deriva dello spettatore perduto, quello adulto risucchiato da altre cose e quello giovane spesso completamente disinteressato. E in tal senso bisognerebbe anche aprire una parentesi (ma non è il caso perché richiederebbe molto spazio) sul ruolo che poteva/può avere l'insegnamento del cinema e dell'audiovisivo in genere dalla scuola media inferiore e superiore all'università. Insomma per restare sintonizzato sulle metafore di Moscati con una proiezione un po' fantastica e politicamente scorretta, mi auguro che ritorni il virus del cinema, galoppante come il Covid e che faccia moltiplicare i contagi, che qualsiasi vaccino serva a ben poco per fermarlo, che le mascherine servano più che altro a contrassegnare i contagiati dalla malattia per il cinema e che il lockdown protettivo rafforzi il nostro immaginario cinematografico.

Alberto Castellano

1 *Il cinema di oggi: una riflessione. Alberto Castellano. Mimesis Cinema /Minima 2021 pagg. 96*

Sono andato al cinema e visto un grande, simpatico fallimento

Italo Moscati

Ho letto molto volentieri l'intervento di Alberto Castellano, un critico di cinema che ha fatto coppia con il grande critico del cinema Valerio Caprara che viene forse prima di lui da tanto lavoro fatto su un giornale della grande Napoli, "Il Mattino". Sono grato ad Alberto per quel che ha scritto e per le conclusioni a cui è arrivato, augurando ancora lunga vita al nostro amato cinema. E vorrei augurare il meglio al nostro cinema. Ma... con pò di ironia mi si spezza il cuore nel confessare che mastico bocconi amari di immagini allagate da una straordinaria colonna sonora. Immagini e musica di un film che aspettavo e che si intitola "West Side Story" ieri diretto nel 1961 da Robert Wise, Jerome Robbins, con magnifici attori; e oggi 2021 da Steven Spielberg. Ci sono andato per sentire quel che sentivo quando lo vidi a suo tempo. Sono deluso. Non è un nuovo film, è un calco imperfetto di quello che è stato il primo: la drammatica, forte, assolutamente trascinante e perfino commovente saga della lotta di giovani che parlano la lingua ispanica nelle terre della grande America che ha fatto sua l'inglese e l'ha convertito in nuova lingua. Conflitti storici e differenze, carriere diverse e scontri tra selvaggi e raffinati dalle danze del cuore. Durante la proiezione ho resistito a lungo alla tentazione di vedere questo film e non uscire. Perché? Per una cosa semplice: "West Side Story" era vivo, questo nuovo è morto. Restano le magie delle immagini e del debutto di giovani in conflitto razziale e amoroso. Ma soprattutto resiste la musica e la danza. Ieri, altri ballerini e altri partecipanti alle mosse aggiornate, la scena dei balli e delle canzoni, era una fusione tra musica e movimenti, tra fusione battezzata in una fusione travolgente, incontenibile, irresistibile. Oggi appare qualcosa di stagionato, un abbandono di effetti e di violenze da grande epica. La delusione di cui scrivo tra ieri e oggi è nata da qui e il tentativo consola poco e invece indispone molto, il film non è niente. La storia è cambiata, forse è peggiorata, sciupata. Lo "spettacolo" dell'amore in "West Side Story" come linfa dell'azione, dei gesti, del sesso, decade, scivola via; resiste solo la musica, il ritmo, forse la morbidezza delle parole amorose: resistono per lo spettatore che inghiotte il gusto bello delle parole, ma sente che la stanchezza si avvicina....Basta, ho usato un film per continuare a sostenere che il cinema oggi, più che mai, è in una fase disordinata e colpevole, ovvero va avanti a saccheggiare il passato o lo "strapazza". I produttori non sono coraggiosi e i registi bravi sembrano in difficoltà a gestire il loro talento, incontrare una vera, schietta, proposta non dico sublime a cui i nostalgici tengono... La tendenza del cinema non è "memorabile", è semplicemente confusa ovunque...sono pochi i produttori illuminati, le iniziative dei festival o delle sale cinematografiche, le lamentazioni degli autori o dei critici che lamentano giustamente qualcosa che spezzi l'inesorabile ripetitività delle proposte su grandi e piccoli schermi... Faticosamente, avanzano intenzioni o commenti anche di autori e i critici migliori che spesso insistono per voltare pagina, temendo il rischio che il cinema finisca o si trasformi in qualcosa di sbagliato, bloccando talenti nuovi, inventivi, ripetendo formule rischiose e vane...Faccio un esempio: ha fatto sensazione sui giornali e non solo il "non" premio al film di Paolo Sorrentino in un noto festival americano...Ho una ipotesi: forse non sarà piaciuto ma la genesi, l'origine del film è cinema ma prodotto e destinato a vivere come una colpa la sua genesi da una compagnia di produzione...Ecco, non è la prima volta che accade e si andrà avanti così,un destino equivoco e confusionario, doppi calcoli di mercato e futuri scontri con ripetizioni di questo stesso genere... Era meglio ieri, nel tempo di furie litigiose: competizioni nel cinema e non remake deludenti o film covid certificate...

Italo Moscati

"West Side Story" (2021) di Steven Spielberg

Amori tra le rovine in West Side Story

Àngel Quintana

L'opera *West Side Story* è un Patrimonio dell'Umanità, benché nell'esprimere questa esagerazione sia molto importante chiedersi cosa si intende per West Side Story. Data la rilevanza critica dei luoghi comuni che si sono concentrati costantemente su questa opera, appare chiaro che il film *West Side Story* (2021) di Steven Spielberg si rifaccia al *remake* dell'omonimo film girato nel 1961 da Robert Wise e la coreografia di Jerome Robbins. Ipotizzo che nessuno oserebbe scrivere che *Romeo e Giulietta* (1968) di Franco Zeffirelli sia stato un *remake* di *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, o semplicemente dire che lo fosse stato il *Romeo e Giulietta* di Georges Cukor girato nel 1966. Dobbiamo però dircelo noi molto chiaramente, il *West Side Story* di Steven Spielberg si rifà a uno spettacolo musicale che debuttò a Broadway nel 1956 con la coreografia di Jerome Robbins, la musica di Leonard Bernstein, la sceneggiatura di Arthur Laurentz e le canzoni di un giovanissimo Stephen Sondheim. Il film del 1961 si conforma anch'esso a questo lavoro, lo esegue cambiando l'ordine delle sue canzoni e modificandone lo spazio teatrale in uno spazio cinematografico.

Quando nella storia del cinema si cita il film *West Side Story* del 1961, si ricorda il nome di Robert Wise quale autore del film e però di quello di Jerome Robbins ci si scorda. Bisogna dircelo che Wise non è mai stato un grande regista, che ebbe una certa carriera attraverso il cinema classico ma che, quattro anni dopo l'uscita di *West Side Story*, diresse il *musical* più insignificante della storia del cinema, *Sonrisas y lágrimas –The sound of music-*. Ho sempre pensato che i grandi riconoscimenti del film del 1961 non fossero dovuti al valore di Wise quanto a quello di Jerome Robbins. Quando quest'ultimo lavorò al montaggio teatrale del 1956, egli era già un coreografo molto noto negli Stati Uniti, essendo direttore del prestigioso New York City Ballet. Insieme a Georges Balanchine aveva trasformato le modalità di ballare sul palco, rompendo con la tradizione classica aveva fatto nascere coreografie chiare nei movimenti che sembravano improvvisate. Jerome Robbins è colui che ha creato balli per l'originale opera teatrale, impegnandosi poi di trasferire parte di questo suo lavoro nel cinema. Questo suo impegno nel cinema è stato fondamentale nella trasformazione del sistema coreografico dei musical.

La figura del coreografo come co-regista è stata molto importante nei musical classici, quali *Un giorno a New York* (1949) e *Cantando sotto la pioggia* (1952), co-diretti dal regista Stanley Donen e dal coreografo Gene Kelly. Nella versione di Steven Spielberg la coreografia di Robbins viene sottolineata come specifico punto di riferimento

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

citandola nei titoli di coda, sebbene la base coreografica del film sia stata aggiornata e trasformata da Justin Peck, considerato dal New York Times come il coreografo più brillante che attualmente lavora negli Stati Uniti nientemeno che al New York City Ballet. Partendo dagli spazi infografici creati dalla factory di Spielberg, Justin Peck espande la danza attraverso diversi scenari del quartiere in rovina di West Side a New York, nella metropolitana, non dimenticandosi di un luogo identitario come il museo *The Cloisters* ad Harlem. Tutti questi spazi sono stati trasformati in spazi digitali che hanno mantenuto l'artificiosità in tutte le scene, sebbene la relazione tra i personaggi e il contesto cambino adattandosi all'estetica digitale.

Nella genesi di questo nuovo adattamento di *West Side Story* c'è un altro elemento fondamentale che va citato. Lo sceneggiatore Tony Kushner, rifacendosi alla sceneggiatura originale di Arthur Laurentz, introduce una serie di modifiche fondamentali, che contestualizzano la storia dell'opera originale trasformandola in una difesa totale dell'amore in quanto tale e in una denuncia radicale contro le dispute irrazionali sulla proprietà del territorio. Tony Kushner ha lavorato come sceneggiatore con Spielberg in *Munich* (2005) e *Lincoln* (2012), ma è conosciuto soprattutto come drammaturgo teatrale, autore del grande monumento che il teatro americano ha realizzato attorno al dolore causato dall'AIDS, quell'opera fatta di otto momenti, *Angels in America - Fantasia gay su temi nazionali*. La presenza di Tony Kushner fa nascere grandi parole.

"West Side Story" (2021) di Steven Spielberg

Nella lettura che Kushner e Spielberg fanno rispetto al teatro classico, ci sono una serie di modifiche molto importanti che conferiscono all'opera una lettura del tutto particolare. Intanto, la prima immagine del film è quella di un quartiere in rovina, il West Side. Appare un manifesto di una ditta immobiliare in cui si annuncia l'imminente costruzione del Lincoln Center, il grande complesso culturale in cui sarebbe sorto il Metropolitan Theatre con altre dodici straordinarie istituzioni per lo sviluppo delle arti negli Stati Uniti, incluso il Film Society Lincoln Center che avrebbe pubblicato la rivista Film Comment. Il manifesto colloca il film al 1955, quando i vecchi marciapiedi del West Side vennero demoliti fino al 1960 all'atto dell'inaugurazione del complesso. Le rovine sono onnipresenti in tutto il film, perché il nuovo *West Side Story* è in realtà il simbolo di un'opera su un mondo che cambia. È questo un film sul processo di gentrificazione del West Manhattan. All'epoca in cui si svolge il film, i vecchi bassifondi demoliti hanno spostato le vecchie comunità latina e irlandese in altri luoghi, in particolare nel Queens e a Brooklyn.

I personaggi di *West Side Story* sono i contemporanei dei ribelli senza una causa dei film di Nicholas Ray, ma la loro condizione non è quella di essere degli anticonformisti, bensì quella di essere degli emarginati che vogliono dominare un territorio che non appartiene più a loro. L'effetto crepuscolare dell'opera cinematografica è fondamentale per capire la ragione che non unisce più la rabbia delle bande del film verso i giovani ribelli degli anni Sessanta, ma che invece li dirotti verso un mondo condannato a non esistere più.

L'altro contestuale fondamentale elemento per comprendere la nuova versione del film di Spielberg ha a che fare con la situazione politica in Porto Rico. Nel 1950, la rivoluzione nazionalista si scatenò in risposta alla nuova condizione dell'isola come Stato Associato Libero, determinando dure proteste a seguito dell'equiparazione linguistica tra l'inglese e lo spagnolo. La parte iniziale coreografica del film vede lo scontro tra le due bande degli Jets, dei ragazzi bianchi, contro gli Sharks, composta da immigrati portoricani. Questi ultimi affrontano la banda rivale cantando *La Borinqueña*, l'inno del loro paese. Per tutto il film viene costantemente evidenziato il conflitto linguistico tra lo spagnolo e l'inglese, una disputa che si inserisce sul tema della tensione più generale tra l'integrazione e il proseguo dell'identità ribelle. Ciò emerge anche nella focalizzazione della scena coreografica in cui si canta (*I want to live in*) *America*, in cui risalta la contrapposizione tra il personaggio di Bernardo che vuole lasciare gli Stati Uniti per tornare nell'Isola e quello di Rita che cerca invece l'integrazione. Questo dualismo crea una tensione interna sfumata che non era presente nella versione del 1961.

La grande star del nuovo film è Rita Moreno, che già lo fu anche nella versione Robbins/Wise. Rita Moreno interpreta la figura di Valentina, che non esiste né nell'adattamento teatrale né nella versione del 1961. Il personaggio di Valentina, che si sostituisce a quella di Doc -il proprietario del bar nel quale si svolge la tragedia finale-, fa da mentore a Tony, il ragazzo col passato da capobanda uscito dalla prigione che cerca il proprio riscatto. Valentina, portoricana vedova del *gringo* Doc, si muove mantenendo una ferma coscienza morale contro ogni violenza. Un momento chiave del film è quando Spielberg le concede la possibilità di cantare *Somewhere*, una canzone che nelle altre versioni gli amanti eseguono dopo aver accettato il loro tragico destino. È per altro significativo che sia lei quella che interviene in difesa di Rita quando la banda degli Jets tentano di stuprarla, sottolineando che invece nella vecchia versione era proprio lei la vittima violentata. Un altro cambiamento del film molto significativo si riferisce a quello del personaggio di Anybody, che nel film originario veste i panni di una ragazza che vuole entrare a far parte della gang degli Jets. Lei si presenta come un maschiaccio nel tentativo di integrarsi in un mondo di soli uomini duri. Nella versione di Spielberg il personaggio viene trasformato in un transessuale. In quest'ultimo caso l'emarginazione subita da Anybody accentua il carattere misogino delle bande e ci mostra come l'odio verso la differenza razziale sia spesso correlato all'odio verso la differenza sessuale. Significativo anche il fatto che Tony abbia nei suoi trascorsi l'essere stato capobanda degli Jets e quanto cerchi il completamento della sua redenzione dopo essere già stato in prigione. Il personaggio di Maria, invece, appare come quello di una sognatrice che, mentre canta *I feel pretty* (mi sento bella) durante la pulizia nei grandi magazzini, certifica un desiderio che non potrà mai appagare.

West Side Story di Steven Spielberg è, soprattutto, un grande inno all'amore. La forza tragica del dramma si muove verso qualcosa di molto basilare che è al centro ad esempio del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, l'idea cioè che l'amore puro sia l'unico modo per superare l'odio. Spielberg inserisce i suoi personaggi in un chiostro virtuale, al museo The Cloisters, affinché possano eseguire la canzone dell'amore che unisce, *One Hand, One Heart*. Il tono cerimonioso quasi mistico della scena, sembra elevare il sentimento amoroso verso il livello di una purezza impossibile, come se ci trovassimo di fronte a un atto mistico da contrapporre all'odio, alla misoginia, al dominio del territorio e al razzismo. L'amore vorrebbe vincere, ma non può in un'opera che ne fa sentire però tutto il suo magnetismo. Siamo, ancora, davanti a un'opera che, per un verso, appare come uno spettacolo travolgente, in cui l'artificio scenico lascia il posto all'artificio digitale, risalendo dalle rovine del musical classico col desiderio di riscattarne il genere, per recuperarne tutta la sua essenza come il più grande spettacolo del mondo. Steven Spielberg è un regista molto più bravo di Robert Wise – lo si è visto già nella diversità del ruolo assegnato a Robbins –, sapendo egli come risolvere le complessità della messa in scena con l'artificio digitale. Le ipotesi del fallimento del suo film *Le avventure di Tintin – Il segreto dell'Unicorno* (2011) o del metaverso della realtà virtuale *Ready Player One* (2018), trovano una loro spiegazione in una sua propensione specifica verso il genere musical. Spielberg aveva già fatto capire di essere anche un grande sceneggiatore musicale nella scena iniziale de *I predatori nell'arca perduta* 2, in un momento particolare in cui compare come sogno avveniristico a Broadway la realizzazione di un adattamento alla modernità di un genere classico per antonomasia.

Àngel Quintana

Relazione sullo stato del settore cinematografico

Diciamocelo in faccia: "non siamo stati in grado"

Giovanni Costantino

Leggo in questi giorni articoli e commenti per i nuovi slittamenti delle uscite in sala. In alcuni casi cancellazioni importanti che determineranno prossimi mancati incassi possibilmente significativi.
Così l'indice accusatorio (sempre pronto) si alza minaccioso verso la "politica": "...la politica culturale ha sbagliato."; "...è assente."; "...Franceschini aveva detto." Ecco, questa è la norma da decenni in Italia. In altri tempi potremmo soprassedere ed andare avanti dandoci le solite pacche sulle spalle e con sorrisetti di circostanza dirci "tanto si sa che è così" ma oggi, in un'epoca che economicamente sta avendo gli stessi effetti di una guerra, sarebbe il caso che cominciassimo a dirci le cose come stanno. A distogliere l'attenzione dalla politica ed a raccogliere le nostre colpe.
Sarebbe il caso che ci guardassimo allo specchio e quel dito lo puntassimo contro di noi.
Ne ho per tutti:
1) Sono decenni che le opere arrivano alle sale cinematografiche pilotate da un mercato non libero. Piccole faide tra piccoli e grandi circuiti, tra monosale e multisale, tra agenti regionali e piccoli distributori, tra grandi distributori e agenti regionali. Sistema al quale l'esercizio, o per ingenuità o per ricatto o per incompetenza, si è sottomesso perdendo ogni potere di programmazione, nella gran parte dei casi, o limitandolo profondamente. Qualsiasi azione di protesta contro questo sistema, qualsiasi opposizione ad alcuni agenti o distributori, ha avuto come risultato la chiusura di piccole ed importanti sale (come il Cinema Ariston dei Fabbri di Trieste, gestito da Isidoro Brizzi ad esempio). Esercenti lasciati da soli a protestare ed a combattere una lotta impari. Lasciati soli dai propri stessi colleghi, alle volte anche alla direzione di federazioni che avrebbero dovuto cavalcare le loro battaglie e difenderli, per codardia e per mero interesse personale. In difesa unicamente dei propri interessi si è girata la testa per non veder annegare il proprio collega: "In fin dei conti meglio a lui che a me". Una lotta, quella all'accesso libero alle opere, che era subito da impugnare ad inizio pandemia. Perché era scontato che, non appena riaperte le sale, le grandi distribuzioni avrebbero avuto sotto scacco gli esercenti e infatti la prima grande uscita ("Tenet" dist. Warner B.) subito chiese circa il 50% dell'incasso e tra le 4 e le 6 settimane di programmazione, malgrado l'accesso alle sale ridotto e lo stato di panico nel frequentare i luoghi pubblici;
2) Un intero settore, evidentemente non all'altezza, si è fatto infinocchiare con una "finta" digitalizzazione. Cambiare l'hardware, ovvero passare dalla pellicola al DCP, non significa avere una sala digitalizzata. Significa poter proiettare con un sistema digitale. Ben diverso dall'essere una sala digitalizzata. Così, dopo decine e decine di migliaia di euro spesi per ogni singola sala solo pochi anni fa, in un'epoca dove essere digitalizzati significa essere in possesso di dati da condividere in rete per acquisirne altri allo scopo di poter conoscere il nostro pubblico come i nostri pedalini, di poter davvero multi programmare con coscienza e previsioni di incasso reali, le nostre sale sembrano la stalla di bambin Gesù (digitalmente parlando). La situazione odierna era prevista, in assenza di pandemia, per il 2026. Il covid è stato un acceleratore che ci ha portato quasi dieci anni avanti. Fin dal primo lockdown c'è stato chi si batteva affinché non ci fosse una politica di sostegno incentrata unicamente sui ristori ma anche sullo sviluppo dei sistemi digitali. Per non parlare dell'occasione che c'è stata (e ci sarebbe ancora) di ridiscutere le dinamiche di accesso alle opere. Ma niente, erano la "politica" ed il governo di turno gli unici che dovevano rispondere e risolvere la questione. Lo scopo del nostro settore è stato: riaprire nelle stesse condizioni nelle quali avevamo chiuso. E nel frattempo il covid ci portava dieci anni avanti. Ma non ci imbarazziamo davanti a questo fatto?
3) I distributori. Oh, qui mi sento tirato in ballo. Chi ha avuto le strabilianti idee di creare le piattaforme dove far uscire i film che sarebbero dovuti essere proiettati in sala? Alcune grandi distribuzioni italiane. Complimentoni. In sostanza, in un momento nel quale le piattaforme TVOD (transactional video on demand) erano in caduta libera, rappresentando meno del 14% del mercato mondiale, al contrario delle SVOD (Subscritional Video on Demand - oltre l'85% del mercato mondiale ed in velocissima ascesa) i nostri distributori di spicco che hanno fatto? Hanno aperto delle piattaforme TVOD. La creazione di queste piattaforme ambiva all'idea che uno spettatore avrebbe comunque scelto di pagare 6 o 7 euro per la sola visione di un film... quando con meno o poco più poteva vedere una intera libreria di migliaia di titoli per un mese su NetFlix, Amazon o Disney Plus. C'è bisogno che vi ricordi quali siano stati i risultati di questa operazione? Com'è stato possibile non immaginare che l'esito sarebbe stato disastroso? Per alcuni lo è stato, ma si è risposto loro come alla povera Cassandra quando previde il ruolo devastatore che Paride avrebbe avuto per Troia. Non si poteva creare una Svod con abbonamento annuale a 50,00 euro dove poter vedere tutte le prime uscite precedentemente programmate in sala? Troppo scontato? Ma io me li ricordo bene i titoli pieni di entusiasmo con i quali venivano presentate queste piattaforme a perdere. Quanti gli articoli che ne hanno, invece, evidenziato il fallimento e posto domande sui criteri con i quali erano state costituite?

Dario Franceschini (di Pierfrancesco Uva)

4) Piccoli produttori, distributori ed autori. Dov'è la nostra responsabilità? Ovvero la nostra abilità nel rispondere alle esigenze del tempo. Abbiamo realmente coscienza di come sia cambiata la nostra epoca quando abbiamo finito la produzione di un film che è ancora senza distribuzione e che nessuno sa che sia stato ultimato? Abbiamo realmente coscienza di ciò che facciamo quando proponiamo la proiezione della nostra opera alla sala cinematografica senza aver fatto una campagna di comunicazione adeguata (ovvero partita mesi prima), senza aver raccolto numeri e consensi reali che possano essere vero incentivo a farci programmare dagli esercenti? Gli autori hanno smesso di essere venditori di idee e cominciato ad essere scounting dell'audience, consapevoli e proattivi circa l'analisi di mercato dell'opera prima di portala al produttore di turno con l'arroganza di poter essere prodotto? Guardiamoci allo specchio e rispondiamoci onestamente: No, non ne siamo coscienti;
5) Una menzione speciale alla piattaforma ITSART di Franceschini e a tutto il settore che non ha saputo impedirne la creazione. Nel mentre che in Inghilterra venivano lanciati da Pluto Tv 7 nuovi canali AVOD (Advertising-based video on demand), così

Una delle tante sale cinematografiche abbandonate già prima della pandemia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come la stessa tipologia di canali streaming accedeva al mercato nord e est europeo, con una potenza di fuoco straordinaria ed unica nelle possibilità di contrastare lo strapotere dei canali streaming SVOD (Netflix, Amazon, Disney Plus, HBO, etc), noi siamo riusciti a far partorire un'altra TVOD con qualche accenno AVOD. Per giunta data in gestione ad un naturale competitor (rimasto tale) che negli anni non ha mai presentato un bilancio in attivo. Bisogna che vi scriva quale sia stato l'esito? Insomma, un trionfo di pressapochismo, cialtroneria, mancanza di visione, ignoranza nel digitale, di mercato, di studio del settore...

Viene naturale affermare "meno male che siamo titolari delle nostre aziende, perché per assumere dirigenti come noi ce ne vorrebbe davvero di incompetenza."

La politica... quella che da decenni se ne frega della cultura. Quella che prima ha distrutto i teatri di prosa e l'opera (che in Italia dovrebbe stare al mondo come lo sono la prosa ed il musical di Londra e Broadway). Che ha massacrato le scuole, i suoi programmi e la classe insegnante. Che ha permesso che le università diventassero uffici di collocamento per le famiglie dei professori. Che ha massacrato il terzo settore, ultima bandiera culturale in molte piccole province. Che ha reso la vita impossibile a molti piccoli musei e complicato quella dei grandi. La politica che ha reso la "cultura" un settore dicotomico, diviso tra la propria missione culturale e l'esigenza di fare incassi senza poter disporre dei mezzi, della formazione o delle professionalità necessarie per farli. Quella politica così scontata che no, non ci rende oggi immuni da colpe. Non ci deresponsabilizza. Anzi, ci rende più colpevoli. Perché avremmo tutti condannato Pinocchio se per l'ennesima volta, neanche la seconda, si fosse affidato al gatto e la volpe. Ed allora siamo onesti. Guardiamoci allo specchio e diciamocelo: "non siamo stati in grado. Avevamo una grande occasione di trasformare una tragedia anche in una importante occasione per evolverci e risolvere problematiche storiche del nostro settore. Ma siamo stati incapaci di farlo."

Ed ora? Che cosa possiamo fare? Abbiamo lasciato tanti "cadaveri" per strada. E altri ancora ce ne saranno. Ma se non si radicherà in noi una presa di coscienza che ci imponga l'urgenza di sviluppare i nostri settori più deboli portandoli al passo con i tempi, avremo poche possibilità: vendere; vendere servizi alle grandi piattaforme; chiudere.

Se non abbandoniamo l'idea che debba essere sempre "mamma" Stato a rimediare ad ogni catastrofe, consci che chi ne dirige le fila da decenni non sia all'altezza, possiamo chiudere direttamente. Meglio una fine programmata che una ingloriosa, da inetti e col "cappello in mano".

Io ci credo. Fortemente. Ma il tempo richiede azioni mirate e richiede coscienza e coraggio di cambiare. Di migliorarci. E' possibile. Anche se in ritardo, siamo ancora in tempo.

Giovanni Costantino

#Generazione Bellezza

Emilio Casalini, autore e conduttore, progettista culturale, giornalista e scrittore

"Generazione Bellezza", il programma di RAI3, scritto e condotto da Emilio Casalini, ha chiuso la seconda stagione il 9 gennaio con una dedica alla Sicilia: "Il cantico delle periferie". Il programma ha segnato la presenza di circa 1.090.000 spettatori con il 4.3% di ascolto, andando in onda dal 25 dicembre al 9 gennaio in prima serata a parlare di storie belle del nostro patrimonio culturale rigenerato, di comunità generative, creative e innovative.

Un programma degno di essere riproposto per la sua prospettiva di futuro a rappresentare un'Italia bellissima, sconosciuta, periferica, ma forte e ispiratrice di vitalità comunitaria. Mentre andava in onda, i TG nazionali in prima serata, erano impegnati a mandare in onda servizi e a commentare per minuti della solitudine della Regina d'Inghilterra per la scomparsa della sua dama di compagnia.

Il programma di Casalini è un bel progetto di buona televisione che ci ha disintossicato dalle tossine degenerative delle brutte e volgari trasmissioni condotte da personaggi dubbi e bulli, che in quarant'anni di loro trasmissioni hanno trasformato il DNA degli italiani, sempre meno avvezzo alla partecipazione politica attiva e solidale. Generazione Bellezza è un esempio concreto di una TV che riesce a sconfiggerne la generale bruttezza, sguaiata e del nulla, dell'isteria grande generatrice di volgarità.

Ancora una volta Rai3 ha saputo proporre una bella trasmissione rappresentando la voglia di riscatto di intere comunità, uno strumento di contaminazione di bellezza, collocando la gioventù al centro della nostra vita e del futuro, capace essa di trasformare luoghi dimenticati in luoghi da vivere. Una trasmissione che sconfigge il sentimento di passività del non 'tanto non cambia nulla' ... Essa ha dimostrato che un'idea può espandersi e realizzare bellezza dove primae esisteva il degrado, a dimostrazione che ovunque può esserci splendore se si ha la capacità di valorizzarlo.

Un programma bello e ottimistico specialmente per i giovani, incoraggiati ad osare e a cambiare in meglio il proprio paese.

Con la speranza che Generazione bellezza ritorni presto in TV. Intanto potete (ri)vedere le puntate andate in onda nelle stagioni 2020/2021 su https://www.raiplay.it/programmi/generazionebellezza

DdC

I giovani di Vazapp - vai a zappare, che raccontano una Capitanata (Foggia) con territori, storie e persone che stanno componendo un mosaico di bellezza

Il Teatro di Andromeda. Uno spazio scenico ed emozionale unico al mondo, celebrato oggi da ventimila visitatori incantati dalla sua energia magnetica. Uno strumento perfetto per valorizzare ciò che lo circonda, ossia il paesaggio dei Monti Sicani

Paolo Fresu e Emilio Casalini a Berchidda e il festival Time in Jazz raccontano come si possa organizzare un festival con trentaquattro edizioni all'attivo nella natìa Berchidda, tra il Logudoro e la Gallura, che diventa occasione di crescita per un paese e la sua comunità, valorizzandone le radici, le tradizioni, e mostrando che di cultura si può vivere

Peter Bogdanovich, la bruciante passione e l'eterna inquietudine

Tonino De Pace

La scomparsa di un artista impone delle conclusioni. La chiusura di una carriera, che la scomparsa sancisce definitivamente, porta i superstiti a ricercare in quel filo per sempre annodato che è stata la sua attività artistica e la sua vita, a provare ad individuare quei tratti comuni dei vari segmenti di quell'arte coltivata nel tempo, per giungere a quelle conclusioni, per rintracciare il dato comune che ne ha ispirato la vita.

Peter Bogdanovich aveva un grande amore per il cinema ed è sicuramente questa la ragione di fondo che lo ha fatto diventare un regista, ma anche un anomalo critico e sicuramente un suo irregolare storico. Ma soprattutto, era un sincero appassionato che ha vissuto dentro la favola dello spettacolo, vivendone anche gli incubi che le favole portano sempre anche dentro i paesaggi più edulcorati.

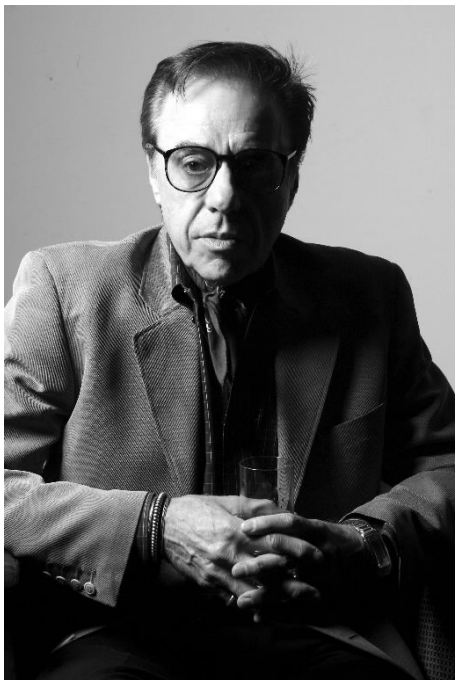
È questo amore incondizionato che ha dato vita alla sua parabola artistica, di un regista se si vuole anche discontinuo, che ha dato vita ad un cinema che è stato vitale quando ha trovato il punto di equilibrio in quell'incerta convivenza tra dramma e commedia, tra malinconia e infantile giovialità. I suoi film, i migliori, i più sentiti, quelli dentro quella favola che ammette anche gli incubi, vivevano e vivono dentro il velo di una condizione malinconica dettata dall'isolamento della provincia, dalla fine di un'epoca, da una situazione più generale che induce all'industriarsi senza andare troppo per il sottile.

I personaggi dei suoi film, condannati ad un'esistenza mediocre, vivono nell'aspirazione di una vita differente, ma incapaci e immobili non possono che vivere le inquietudini degli insoddisfatti. Un cinema che vive sulle paludi della provincia, in cui l'America, quella del sogno e dei soldi è sempre lontana, trafitta come nel suo quasi esordio *Bersagli* film programmaticamente del 1968, rivolta solitaria di un veterano della guerra del Vietnam che semina il terrore nella metropoli. Le sue storie sanno farsi parti di un ricordo, parti di un sentire più generale, ma nonostante questo il suo non è un cinema della memoria. Non è il ricordo che determina le vite dei personaggi, ma sono questi suoi personaggi ad essere quasi sempre fuori luogo in quel presente senza storia. Da qui prende le mosse quella genetica malinconia del suo cinema, quella perdita irreparabile alla quale rassegnarsi. I suoi film, quelli nei quali ha riversato il suo più forte sentire artistico, nascondono il rimpianto per la perdita di un'occasione, per l'amarezza di un tempo finito. Questo, sebbene in misura minore, è rintracciabile perfino nelle sue commedie, dalla hawksiana per antonomasia *Ma papà ti manda sola?* del 1972, tipico esempio di *screwball comedy*, remake quasi così originalmente dichiarato dell'impareggiabile *Susanna* del citato Hawks, al successivo *Paper moon* del 1973. Sono film in cui i protagonisti, in entrambi i casi Ryan O' Neal, sono fuori luogo e fuori posto e tutto sembra accadere a loro insaputa. Saranno le antagoniste a tirarli fuori dai guai, ma ciò che li accomuna è la loro immobilità, l'incapacità a mutare la propria condizione.

Ma il velo visibile della patina di malinconia, che attraversa in filigrana il cinema del regista, lo si ritrova in film come *L'ultimo spettacolo*, del 1971, omaggio esplicito al cinema del passato fedele a quel credo artistico sintetizzato nella battuta nel precedente *Bersagli*, *Tutti i buoni film sono già stati realizzati*. È proprio un film del passato, *Fiume rosso* di Hakws a segnare l'ultimo spettacolo del cinema di Anerene la cittadina texana dentro la quale ritroviamo la divorante e annichilente periferia che azzera l'azione e moltiplica il desiderio. *L'ultimo spettacolo* del 1971 diventa la magnifica sintesi del suo cinema e *Texasville* del 1984, da considerarsi come ideale prosecuzione di quel film, l'inesorabile conclusione di quel ristagnare dell'azione, di quella paralisi della provincia sonnolenta e impigrita, dentro la quale si smorzano persino i desideri e si fa potente la disillusione. I due film sembrano accomunati dalla prospettiva il primo e dalla sua realizzazione il secondo, di quel fallimento esistenziale che accompagna l'incapacità di inventare la propria vita. Ma Bogdanovich sembra accogliere questi perdenti come Duane, come Moses di *Paper Moon*, come il Russo di *...e tutti risero* del 1981, tutti personaggi che vivono l'irrisolvibile amarezza del visibile fallimento. Un'amarezza e un dolore che Bogdanovich visse proprio in occasione di questo film quando la sua compagna Dorothy Stratten, sua interprete, dopo le riprese venne assassinata dall'ex marito geloso.

In una recensione di molti anni fa, quella che la rivista *Cineforum* pubblicò in occasione dell'uscita di *Texasville* Franco La Polla scriveva che Bogdanovich *Con una punta di cinefilia in meno e una di letture in più (...) potrebbe essere il grande intellettuale del cinema americano*. La riflessione si fa interessante proprio in relazione all'altra faccia del lavoro del regista che lo colloca sicuramente in quella schiera di attenti osservatori e di storici del cinema avendo avuto la capacità di nutrire la propria passione - con un lavoro di sintesi e sicuramente anche proficuo

segue a pag. successiva


Peter Bogdanovich (1939 – 6 gennaio 2022)

"The other side of the Wind" (1970-1976) di Orson Welles completato e distribuito nel 2018

Bersagli (1968)

segue da pag. precedente

sotto un profilo più strettamente intellettuale – attraverso lo studio e l'approfondimento di figure particolarmente importanti del panorama americano, ma decisivi anche per uno sguardo più complessivo sulla storia del cinema.

Il suo profondo legame con il mondo di cui faceva parte lo ha portato ad offrire agli appassionati testimonianze e occasioni di imperdibile qualità, il suo lavoro in quella Hollywood che andava contromano lo ha fatto diventare un testimone della genialità di Orson Welles, di cui seppe farsi originale biografo. La lunga intervista al regista, in Italia uscita con il titolo *Io, Orson Welles*, costituisce di sicuro uno degli strumenti più efficaci per lo studio del cinema di Welles e anche per saggiare le qualità critiche di Bogdanovich. Ma il suo lavoro su Welles non finì con quell'intervista, anzi, la sua amicizia gli permise il prezioso lavoro di ricomposizione dei tasselli sparsi del film *The other side of the wind*, opera del 1976 mai completata da Welles, film miticamente incompiuto che all'epoca venne girato anche grazie alla collaborazione dello stesso Bogdanovich e di John Huston. Anni dopo Bogdanovich reinventa il film e immagina John Huston nei panni dello stesso Welles, e con il materiale disponibile ricompone anche i pezzi di una biografia a più strati che ricomprende anche quella propria, per un film visionario e frammentato, testimonianza di un'epoca e di una assoluta libertà espressiva. *The other side of the wind* venne proiettato in anteprima al Festival di Venezia del 2018 e poi distribuito sulla piattaforma di Netflix, che ne ha curato la produzione.

Il suo lavoro critico attraverso il cinema non può escludere il film su John Ford dal titolo secco *Diretto da John Ford* del 1971. Il regista, qui storico e critico, rende omaggio all'altro mitico costruttore di storie e scenari che hanno gettato le fondamenta di tutto il cinema, americano e non, che sarebbe venuto negli anni successivi. È forse questa la grande intuizione di Bogdanovich, considerare il cinema in ogni sua complessa forma e manifestazione, considerare questo mondo come un luogo con più aperture dalle porte girevoli, fatto anche di leggerezza narrativa pur nella difficoltà del vivere. Peter Bogdanovich ci ha lasciato tutto questo e forse nella vita ha provato a non perdere occasioni, come accade, invece, agli inquieti personaggi dei suoi film che sugli schermi continueranno a vivere le loro sconfitte.

Tonino De Pace

"Diretto da John Ford" (1971)

"L'ultimo spettacolo" (1971)

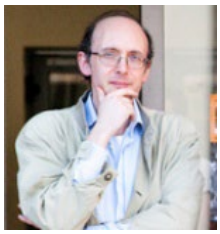
"Paper moon" (1973)

"...e tutti risero" (1981)

"Texasville" (1984)

"Ma papà ti manda sola" (1972)

I manifesti di Roma città aperta


Roberto Chiesi

I manifesti della prima edizione italiana di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, furono disegnati da Anselmo Ballester (1897-1974), uno dei più importanti pittori e cartellonisti del cinema italiano, attivo dal 1914, che lavorò per società quali la Cines, Titanus, Minerva, Tirrenia, Nazionalcine, Paramount, 20th Century Fox e molte altre.

Nel manifesto (a), Ballester condensò uno dei momenti cruciali del film, mostrando Aldo Fabrizi/don Pietro che sorregge Anna Magnani/Pina, ormai cadavere e quindi avvolta in una penombra dai cromatismi terrei, mentre il volto del sacerdote è illuminato da una luce di giustizia e fede e si contrappone alla massa scura e anonima dell'occupante nazista. Quest'ultimo è privato di connotati umani: è una divisa, con un elmetto, su cui spicca il simbolo delle SS e un mitra spianato. Da notare che in questo caso, riflettendo il diverso peso contrattuale degli attori, il nome di Fabrizi è in maggiore evidenza e sopra il titolo rispetto a quello della Magnani. Gli altri due manifesti erano dominati dai volti dei due protagonisti, entrambi con un'evidente simbologia religiosa. In quello incentrato sul volto della Magnani, dietro la donna, oltre alla cupola di San Pietro, si staglia una corona di spine insanguinate, a evocare il suo martirio, mentre nel manifesto dove campeggia Fabrizi appare addirittura la mano (di Cristo? O di un ladrone?) trafitta dal chiodo sulla croce.

Da notare l'assenza di qualsiasi allusione al fascismo e, quindi, l'assoluta predominanza del motivo religioso. In un manifesto relativo alla prima riedizione, il nome della Magnani ha guadagnato la posizione sopra il titolo accanto a quello di Fabrizi e sono i loro volti a fronteggiare il Male, rappresentato ancora dalla massa scura del soldato nazista, divenuta più indistinta e senza quei dettagli che aveva nel manifesto precedente.

In una riedizione del 1973, successiva alla morte della Magnani, è soltanto il suo volto a dominare il manifesto. Ma non si tratta più di un disegno, bensì di una fotografia dei primi anni '70. In omaggio all'attrice scomparsa il film è diventato "il capolavoro di Anna Magnani".

Evidentemente il disegno dove Ballester aveva ritratto il volto della Magnani piacque molto ai distributori stranieri del film: lo ritroviamo infatti in un manifesto francese (completo della corona di spine) e, rielaborato, in un manifesto tedesco. In un altro manifesto francese è curiosamente scomparsa Anna Magnani/Pina e assume evidenza esclusivamente il viso di Giovanna Galletti, ossia la perfida Ingrid, assimilata alla sinistra tela di ragno che soffoca sia Manfredi (Marcello Pagliero, di origine transalpina, aveva una certa notorietà in Francia, dove interpretò film di Delannoy, Allégret e altri), sia don Pietro. Un terzo manifesto francese contrappone invece Pina, seguita dal figlio, all'occupante in un disegno dai tratti stilizzati.

È poi significativo il manifesto tedesco di una riedizione dove appare solo San Pietro, illuminata dai bagliori dei bombardamenti e, fra i nomi, viene evidenziato quello di Federico Fellini, nel frattempo divenuto famoso, che soppianta Sergio Amidei e compare quindi come unico sceneggiatore del film. Lo stesso accade in un manifesto spagnolo dove campeggia solo il volto della Magnani, sotto le silhouette di San Pietro.

Nel manifesto tedesco di una riedizione, al disegno sono subentrate le fotografie che mostrano, oltre ai volti dei due protagonisti, anche l'inquadratura finale dei bambini che si allontanano affranti con Roma sullo sfondo. Il manifesto danese ricorre alla stilizzazione e assegna il ruolo principale all'anonimo soldato nazista, in piedi e di spalle, mentre l'episodio di Pina (raffigurata insolitamente con le gambe nude) che si ribella ai nazisti poco prima di essere uccisa e il volto da martire di don Pietro sono collocati in basso, schiacciati dalla feroce prepotenza dell'occupante.

Di pessimo gusto il manifesto statunitense che incredibilmente e truffaldinamente 'punta' su un'inesistente materia pruriginosa, nello 'strillo' ("Plain sexiness") e nell'immagine di Maria Michi/Marina, a cosce scoperte, mentre è assente non solo la menzione del nome del regista ma anche i nomi e i volti dei protagonisti (tranne Marcello Pagliero). Se nel manifesto svedese i volti dolenti di Fabrizi e della Magnani sono immersi in un rossore di fiamma e sovrastati dal celebre fotogramma di Pina che tenta di ribellarsi ai tedeschi, in quello polacco troneggia San Pietro, che incombe su un drappello di soldati tedeschi su un camion, sopra una grande pozza di sangue.

Nel manifesto sovietico all'immagine del prete e della donna, subentra (e non poteva essere diversamente) quella del volto di Manfredi, il partigiano 'comunista', assurto ad unico eroe del film. Infine da notare la diversità dei due manifesti argentini: nel primo l'umana bonarietà di don Pietro e l'onestà popolare di Pina sono minacciati dalla presenza del filo spinato che lega l'uno all'altro i destini (con, miniaturizzato in basso, l'immagine-simbolo della donna in rivolta contro i nazisti). Nel secondo manifesto, invece, campeggia solo la maschera ammonitrice della Magnani (quasi irriconoscibile) con il titolo-monito "Venganza" (vendetta).

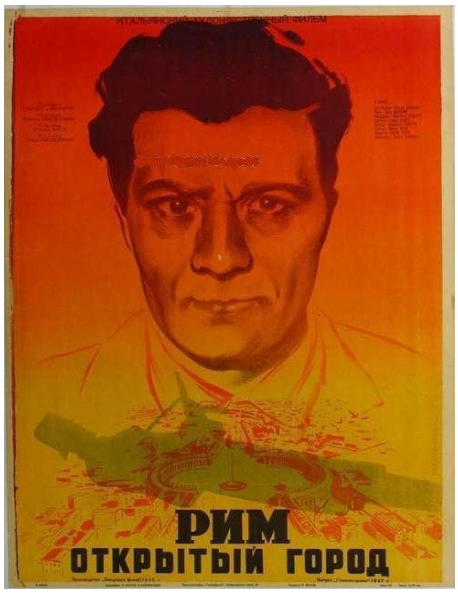
Roberto Chiesi

Articolo e locandine sono riproposte sul nostro sito alla funzione Mostre online, lo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** a questo link: https://bit.ly/3INR1eY

Diari di Cineclub
Mostre Virtuali Online

Italia

Italia



Russia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Argentina

Francia

Francia

Argentina

Francia

Germania

Danimarca

Francia

Germania

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Germania

Usa

Usa

Il pane selvaggio

Al mercato della luna sono andato
per cercare pane da mangiare
solo che nell'andare e nel tornare
me lo sono tutto quanto divorato.
(da una filastrocca in lingua sarda)

Natalino Piras

E dire che oggi ne riempiono i cassonetti della spazzatura. Un'immagine fissa che compare qua a là in diversi profili FB. A volte ci sono parole di commento. Altre le immagini restano mute: il pane nella spazzatura. Ancora intatto, senza vermi. Come invece, pieno di vermi, ce lo consegnano sequenze cinematografiche in opere sulla marineria, specie in tempo di guerra, tra una battaglia navale e l'altra, ma pure ambientati sulla terra ferma. In *2001 Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1969) di Stanley Kubrick (scritto insieme a Arthur C. Clarke), un futuro ancora di là da venire, la questione è risolta in quanto tutta la risorsa alimentare per gli astronauti è ridotta a priori in pillole.

Un film lo ricordo sempre perché lo ho visto da bambino, proiettato da una rumorosa macchina 16mm., noi piccoli spettatori sparsi, ognuno sulla sedia che si era dovuto portare appresso, per un lungo corridoio al primo piano dell'Istituto Saveriano Missioni Estere di Macomer. Il film è *Ponte di comando* (*H.M. S. Defiant*, 1962) di Lewis Gilbert. Ci sono mostri sacri della recitazione: Alec Guinness, Dirk Bogarde, Antony Quayle rispettivamente capitano Crawford, tenente Scott-Padget, il ribelle Vizard di una nave della flotta di S.M. Britannica al tempo delle guerre napoleoniche. Uno dei motivi che spingono i marinai all'ammutinamento è il pane con i vermi che sono obbligati a consumare come rancio. Una scena che richiama, chi sa se ispirata, una delle sequenze iniziali del classico tra i classici *La corazzata Potëmkin* (195) di Sergej Michajlovič Èjzenštejn. Qui ad avere i vermi è la carne che l'equipaggio della corazzata per antonomasia deve per forza mangiare, pena la fucilazione. Che la carne possa essere mangiata lo sostiene anche il medico di bordo che vede i vermi ma nega che questi ci siano. Sarà il braccio di ferro tra il ribadire dei marinai e le negazioni degli ufficiali a fare da innesco, siamo nel 1905, il Potemkin ancorato a Odessa, alla prima Rivoluzione russa.

Il pane e la carne si equivalgono nel paese della fame quale fu l'intera Europa e altre parti del mondo conosciuto in tutte le epoche storie, il tempo delle rivoluzioni industriali specchio del Medioevo come *dark ages*.

L'immaginario della fame, del pane fuggente come dice Piero Camporesi, uno tra i massimi diffusori della storia dell'alimentazione tra Medieovo e epoca moderna (*Il pane selvaggio* e *Il paese della fame* sono i suoi libri più importanti), è una lunga sequenza di paesi di Cuccagna (mai esistiti come fatto storico), soprattutto di mondi alla rovescia: dove la follia degli abitatori è alimentata dalla mancanza, dall'assenza, di cibo, di cosa da mangiare. Manca il pane come elemento primario di vita, necessario come l'aria e l'acqua. Significativo che il pane come nome assoluto segni l'unico documentario di Luis Buñel: *Tierra sin pan* (1932), conosciuto anche come *Las Hurdes*. È ambientato in un paese dell'Estremadura, come tanti ne esistettero in quel tempo del Novecento tra le due guerre mondiali. Un unico rigagnolo di acqua sporca attraversa l'abitato e là bevono uomini, donne, bambini, maiali. È la stessa sequenza che prete Diego, in una Sardegna dell'abbandono e dell'isolamento come riflesso dell'Estremadura, mandato nel villaggio di Loduì una decina d'anni dopo dal film di Buñuel, mette in un suo *Diario*: «Loduì, paesucolo nascosto tra i monti, aveva una sola via, la mulattiera, o, piuttosto, il sentiero per capre, che finiva sulla strada provinciale; beveva l'acqua fangosa dei pozzi scoperti, che allevavano le zanzare e infettavano l'ambiente, uccidendo molti bambini e procurando, alla leva militare, molte "riforme" per inabilità ai coscritti». Prete Diego è in realtà Raimondo Calvisi (1892-1978) che come *curato di campagna*, molte sono le somiglianze con il prete del romanzo (1936) di Bernanos e della sua messa in film (1951) di Bresson, capolavori inimitabili, attraversò molte «vigne sterpose», molte *tierras sin pan*. La sua opera, cinque libri più uno, la stiamo rieditando insieme a Diego Casu, pronipote di Monsignor Calvisi, come un'epopea: dove il retaggio del mondo magico (detto pure in accezione da profondo Sud come la intendeva Ernesto De Martino) è pervaso dalla fame, di tutto, come tessitura della narrazione, una condizione necessaria senza cui non esisterebbe racconto.

Qualche anno dopo il tempo de Las Hurdes e di Loduì, sempre immagini in bianco/nero, in *Pane amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini, il maresciallo Antonio Carotenuto, grande Vittorio De Sica, attraversa, a passo come si conviene a un carabiniere come lui, ligio al dovere

segue a pag. successiva

"Il diario di un curato di campagna" (1951) di Robert Bresson

segue da pag. precedente

quanto alla cerca perenne di donne da conquistare, il paese di Sagliena, in una non così immaginaria Ciociaria. Nel suo attraversare, Antonio Carotenuto vede seduto sull'uscio di casa sua un paesano che apre in due un pane. Chiede il maresciallo. «E voi nel pane cosa ci mettete come companatico?» «Fantasia» risponde quell'altro aprendo la bocca come in costretto sbadiglio, *cascos de gana* si dice in sardo, sbadigli da fame.

Eppure, a datare dalla risposta del paesano al maresciallo, ne è passato di tempo da quando Bertoldo, il personaggio inventato agli inizi del Seicento da Giulio Cesare Croce e ambientato in una dominazione longobarda adattabile a due millenni, si prende beffe del re Alboino.

Vale la sequenza di *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1984) di Mario Monicelli che è una parodia della parodia, la resa in grottesco di quanto è già un paese alla rovescia. Lello Arena-Alboino che parla in napoletano sorprende Bertoldo-Ugo Tognazzi di marcato accento padano a saziarsi del profumo degli arrosti e altre delizie preparati nelle cucine reali dove abbonda ogni ben di Dio. Alboino si convince di poter finalmente prevalere, con le parole, con quanto di saggezza e superbia queste contengono, su Bertoldo. Avuta risposta dal servo della gleba che lui stava davvero annusando del suo cibo reale, gli chiede, come d'obbligo, pena la morte, «lo giusto guiderdone», una gabella più che un obolo. Dopo lunga contorsione, Tognazzi cava dalla sua lacera veste di sacco una moneta chi sa come albergante nelle sue tasche, la fa rimbalzare per terra di modo che arrivi ad essere odorata dal re e poi, fulmineo, la riagguanta e la fa scomparire, la sottrae letteralmente da sotto il naso del sovrano. «Ma come?» fa Alboino e già comanda che il reprobo venga messo a morte. Logica allora la spiegazione di Bertoldo che rimette a posto le cose: "Io ho solo annusato il tuo cibo, ti ripago con la stessa moneta, facendoti annusare il mio soldo".

Una sequenza che risulta appieno nella ripetizione storica del pane fuggente, impossibile da agguantare, altro che saziarsene!, almeno sino a quando FB non rende immagine quasi obsoleta i cassonetti della spazzatura rigurgitanti pane neppure raffermo.

Dice l'*Antico Testamento*, che continua a restare nel fascino del libro dei libri con quanto di falso come vero questo racconta (altra risorsa cinematografica senza fine), che dopo l'esodo, la liberazione dalla schiavitù egiziana, il popolo eletto vagò nel deserto per quaranta anni prima di raggiungere la terra promessa lì a due passi. Il sostentamento mandato dal cielo fu la manna, una specie di pane selvaggio ante litteram.

Per quello stesso popolo eletto, millenni e millenni dopo l'*exitu Israel de Aegypto* (era un salmo che ci facevano imparare da bambini, a ridosso dell'uscita dalla guerra che tanta fame e morte aveva causato), non ci sarà nessuna manna come elemento di sopravvivenza e di salvezza. Significativa la storia di padre Kolbe che morì di fame, lui che non era ebreo, nel lager per antonomasia dove un milione e mezzo di ebrei furono uccisi. La fame era una delle pene capitali, durava più di quaranta giorni, che in quell'abominio veniva praticata. Padre Massimilano Kolbe chiese di morire lui di fame al posto di un altro condannato, un padre di famiglia.

Scrivo nel diario di viaggio *Il dio che sta ad Auschwitz* (2014): «Scendiamo in un'altra parte dell'inferno, nell'abominio di uno stretto sotterraneo, le porte delle celle aperte a altre chiuse, la cella dove morì padre Kolbe e quell'altra dove, in una specie di vasca dovevano starci, di ritorno dal lavoro nei campi, quattro persone, in uno spazio dove non c'era posto manco per una. Da là li prelevavano per mandarli nuovamente al lavoro nei campi, ad altra iniqua o immonda funzione, direttamente per ammazzarli. C'è una rosa rossa dentro la cella di padre Kolbe».

"Pane in mani" (2016 tempera su tela) della collezione "Il pane della Misericordia" di Safet Zec

Ad Auschwitz, il pane selvaggio si era trasformato in assenza totale: di materia così come di capacità di qualsiasi ascetismo dove il digiuno unito ad altre autopunizioni diventa tramite dell'umano con il divino, con il mistero del sacro. E dire che in qualsiasi luogo e tempo l'assenza del pane è una bestemmia, un peccato che grida vendetta al cospetto di Dio.

Dice una storia significativa delle mie parti riguardante la peste che distrusse il villaggio di Dure nel XIV secolo, a ridosso della peste nera del 1348, quella del *Decameron* (altro contenitore di storie che dal libro passano al cinema), fu causata perché una donna rifiutò *sa matriche*, il lievito madre per il pane, a un'altra che gliel'o aveva richiesto come carità.

Più che altre le storie del pane sono la continuazione l'una dell'altra, senza tempo oppure collocabili in un tempo dilatato e dilatabile. Nello stesso Novecento di Auschwitz, al mio paese in Barbagia una donna, manovale, *cokitora*, bracciante nella manifattura e cottura del *pane carasatu*, lo stesso lievitato dalla *matriche* che fu negata a Dure poi distrutta dalla peste, otteneva pane come paga per il suo duro lavoro. Ma non ne mangiava. Lo donava, lo offriva in carità a chi ne aveva bisogno. Lei, Lukielene, era una mistica che pur di vedere e stare con Dio e parlare con lui si privava del mangiare.

«A signò ce l'avite nu pezzo di pane». Così raccontava mia madre dei soldati della «Cremona» cenciosi, pidocchiosi, *mortor de gana*, morti di fame che durante la seconda guerra invasero il paese come cavallette. Chiedevano sempre pane da mangiare. Mia madre ricordava quell'esercito di lazzari affamati quando il tema di narrazione era Mastru Juanne, nome sardo che indica la fame. Erano racconti svolti come una sceneggiatura cinematografica e ciascuno dei personaggi aveva riscontro in testi classici e in film famosi: il mangiatore di pietre come il Conte Ugolino, tutti i *printzipales* come il ricco Epulone che nega le briciole a Lazzaro, gli ospiti affamati a cui non viene dato da mangiare, il popolo di Bitudes (altro nome di Loduì, era mio padre a intervenire nel racconto) che per salvarsi dalla sua mai saziata fame si rivolge al re degli affamatori, Mussingallone, personaggio altrimenti folclorico, una entità ancora nostra contemporanea da intendere pure come colui o colei, la fame può essere detta al maschile o al femminile, tutti e due insieme, che presiede alla follia del pane dentro i cassonetti.

Molti i mendicanti in quei racconti del tempo dell'infanzia, personaggi senza cui non esisterebbe nessuna storia, nessuna storia del cinema. Uno su tutti. Così lo raccontava mia madre: «Solo una logora bisaccia di tela blu in una mano, nell'altra un barattolo di latta, tenuto per un rudimentale arco di fil di ferro. Arrivò al Cantaro dove noi facevamo la fila e chiese di poter bere per primo. Aveva sete. Gli fu fatta la carità. Giunto al cannone dell'acqua riempì il barattolo e poi tirò fuori dalla bisaccia un pugno di crusca piena di vermi. Un altro pugno e forse un altro ancora che impastò. Mangiava con avidità».

Il pane era selvaggio allora e continua ad esserlo in questo tempo devastato da nuova peste di cui non riusciamo a capire l'essenza. Mastru Juanne è sempre tra noi e facciamo finta di non vederlo.

Natalino Piras

Frammenti in Ombra

Fabio Castriota
Albatros, Roma 2021, euro 19,50

Maria Antonietta Fenu

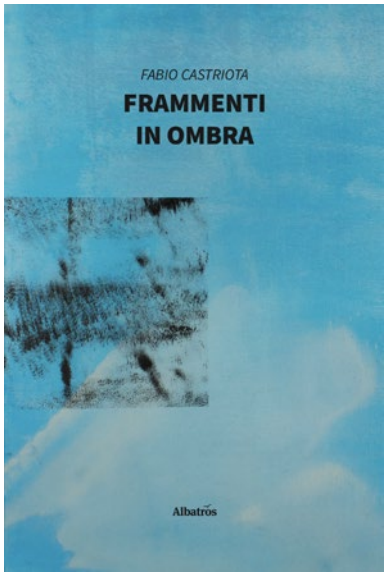
Frammenti in ombra, pubblicato nella collana *Nuove Voci* di Albatros, è un romanzo breve che nella traduzione inglese intitolata *Ice Rock* ha già vinto il premio *The Analyst as Storyteller*, un premio attribuito dalla International Psychoanalytical Association alle migliori opere letterarie, scritte da psicoanalisti di tutto il mondo. L'autore è Fabio Castriota, noto psichiatra-psicoanalista romano, che, oltre alla sua attività professionale clinico-scientifica, cura con successo la rassegna di Cinema e Psicoanalisi chiamata *Cinemente*, e la rassegna di Arte e Psicoanalisi presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, diretta da Cristiana Collu.

La Psicoanalisi comunque, lo si evince dalle sue varie aree di interesse, è per Fabio Castriota non tanto uno strumento nato per scandagliare a fini terapeutici le pieghe segrete e inconfessabili dell'animo umano, ma una speciale dimensione del pensiero che consente di spaziare nelle risorse creative e innovative della nostra mente, della quale non si finisce mai di sondare la profondità, la duttilità, la potenzialità e la affascinante imperscrutabilità.

Lo stile narrativo di Castriota, come segnala già da principio il titolo, *Frammenti in ombra*, ci propone i suoi personaggi, Ale, Silvia e Leo, in una chiave volutamente discreta e rispettosa della intimità profonda di ciascuno. La storia è agile, avanza per movimenti inaspettati, procede elargendo al lettore indizi e sollecitazioni che lo tengono in costante allerta, ma senza violare mai la dignità segreta dei protagonisti e senza forzare le emozioni personali di nessuno. Cosi, entrando sempre più nel racconto, si apprezza via via una scrittura riservata e sussurrante ma dotata di una forza strutturale e di un senso intrinseco che arriva ben chiaro a chi vuole ascoltare; un senso che a tratti prende il volo con una imprevista ispirazione poetica che ci lascia senza fiato. Si tratta di uno stile che rispecchia lo stesso registro verbale usato dall'autore nella vita sociale e professionale, suadente e insieme determinato, misurato ma sempre inamovibile nel ricco percorso che di volta in volta ha deciso di seguire.

Affabilmente dunque, siamo condotti dall'autore verso un intreccio di esistenze che si sviluppa in progressiva espansione tridimensionale, dove eventi e significati, storie e poesia, metafore e verità dell'esistere si avvicendano nel tempo e nello spazio, alludendo a possibili dimensioni altre, ma lasciando a ciascuno la risposta conclusiva.

La storia inizia alla fine degli anni settanta, settembre inoltrato, in una Sardegna fortunatamente spopolata dal quel turismo trasandato che al tempo aveva già intaccato le spettacolari varietà geologiche delle coste Nord, tra la Gallura e il Logudoro. Ale, insieme al figlio in età scolare Luca e alla sua amica di infanzia Silvia, sta veleggiando verso Capocaccia al timone del suo Cutter, *Andromeda*. È la prima volta che, grazie all'incoraggiamento ricevuto, Silvia si separa da Roma e dalla figlia Alice, caduta in coma dopo un fatale incidente alle pendici di Villa Borghese e Muro Torto, dove le strisce su cui è stata investita volgono a Piazza del Popolo.



Siamo dunque in barca, in cerca di pace nella natura incontaminata e, come avviene nella vela, a distanza dalla quotidianità cittadina, si vive alla giornata di sensazioni, si fanno incontri, si creano e perdono legami. Conosciamo così Leonardo, intrigante e controverso magistrato di mezza età che ha chiuso con Milano, con la professione, e con tutto quanto può essere evitato della vita sociale, e vincoli annessi, per condividere il resto della esistenza solo con la amata imbarcazione, *Orlando*.

Dall' incontro tra Leo e Silvia, parte un doppio percorso nella storia di *Frammenti in Ombra* che ci presenta una concomitanza o, forse, una successione imprevedibile di eventi. Di essi non è mai chiaro però quanto gli artefici siano i personaggi e quanto invece ogni passaggio rimandi ad un sistema generale, ventilato dall'autore criptica-mente, tra le righe, e che potremmo definire non esattamente destino, ma spesso e più audacemente, infinito.

Sullo sfondo si incontrano due personaggi in ombra, Bachisio Mannu e Don Pietro, che rappresentano due vertici esistenziali opposti, proposti come parallele che procedono senza incontrarsi, in perfetta e inaccostabile simmetria. Bachiso è un losco Caronte locale, che cura a scopo di lucro le fitte imbarcazioni dei turisti abbienti, e altre non chiare faccende, calpestando ogni norma. Il prete, al contrario, è il personaggio legato ad una persona realmente conosciuta e amata dall'autore: ha una sparuta manciata di parrocchiani al suo seguito, e vive in preghiera nel contesto dimesso di una piccola Chiesa. È proprio nella desolazione dell'entroterra e delle miniere abbandonate che Don Pietro coltiva la passione per l'astronomia, condividendola di buon grado con chi voglia esplorare lo spazio celeste da quel punto imprecisato, ma andando inconsciamente alla ricerca dei segni subliminali di una universale spiritualità.

Tra Leo e Silvia sboccia intanto un'attrazione che avanza segreta, prudente, non detta sino al suo improvviso svelarsi, in sintonia con la natura primigenia, nell'assoluto della compenetrazione dei corpi; epilogo magico, l'unione, dettato da flussi ed equilibri indefinibili che trovano un senso nell'istante perfetto in cui la luna, seguendo il suo corso nel cielo di Sardegna, lancia fugacemente un raggio nel fondo del Pozzo di Santa Cristina. L'unione avviene li, dove l'acqua giacente, nutrita dal costante gocciolio delle pareti, produce il prodigio dei cerchi che si allargano concentrici, traghettando luce. È la presenza di quella luna settembrina che, nell' istante di coincidenza perfetta, ha trafitto lo spazio imponendosi dolcemente alla ombra caduta sulla terra. Dopo questo, è subito sera.

Ma la storia va avanti. Non è il desiderio che sancisce il legame profondo e il vincolo tra due persone che si attraggono, non solo questo; bensì una possibile, esclusiva complicità su certe anse riservate della mente, o dell'anima, che nessun essere umano riuscirebbe davvero a conoscere restando solo di fronte a sé stesso. Il mistero di Leo, dunque, il senso di una esistenza, approda esclusivamente a Silvia attraverso le pagine che lui scrive per sé, davanti al nulla. E quelle parole perturbanti che anche noi leggiamo, con lei, ci portano in un secondo livello narrativo, che somma il racconto a un nuovo racconto, una storia nella storia, un incastro di scatole cinesi al cui centro metaforico svetta il titolo inglese del romanzo: *Ice Rock*. Lo scritto di Leo si sviluppa infatti come una metafora Kafkiana in cui un uomo senza nome e senza ricordi, 3H-9201, è il solo detenuto del labirinto di ghiaccio, la sua prigione ormai ridotta a frammento di Iceberg, che vaga, perso nel mare e in balia delle correnti.

Ma questa metafora, simbolica e inquietante, sul finire, inaspettatamente vira e stramba posizionandosi in una direzione nuova, come sottesa allusione al mondo di oggi, posto sotto minaccia da pandemie e cambiamenti climatici, sul quale si alza una aura leggera e giocosa di speranza. È il miraggio di un possibile futuro che, in barba al nostro sguardo cupo, saprà andare altrove, realizzando imprevisti segnali, chissà, di un possibile fantastico ordine nuovo.

Maria Antonietta Fenu

Frammenti in Ombra
Fabio Castriota
Albatros, Roma 2021, euro 19,50

Nannarella… Anna Magnani, il Mito

Pierfranco Bianchetti

Una risata che riempiva lo schermo; il viso da popolana e allo stesso tempo da gran signora; un'umanità dirompente e una personalità malinconica ma vivace. Tutto questo era Anna Magnani, nata il 7 marzo 1908 ad Alessandra d'Egitto, ma poi trasferitasi da bambina a Roma, la sua città del cuore.

Attrice esaltata da poeti, artisti, scrittori e dai nostri maggiori cineasti, capaci di liberare davanti alla macchina da presa tutta la passionalità racchiusa nella sua anima, la Magnani con la sua interpretazione ha reso immortale il capolavoro di Roberto Rossellini *Roma, città aperta*.

Dopo aver studiato all'Accademia di Santa Cecilia con Silvia D'Amico, esordisce da giovanissima nella rivista e nel teatro dialettale. Dal 1929 al 1932 fa parte della compagnia Vergani-Cimara e successivamente nel '34 è al servizio dei fratelli De Rege.

Dal 1941 recita al fianco di Totò, riscuotendo un successo dietro l'altro. Dal 1944 al 1946 è sul palcoscenico con Gino Cervi e Carlo Ninchi.

Il cinema entra nella sua vita artistica già dagli anni Trenta, con *La cieca di Sorrento*, 1934, cui fa seguito nel 1941 *Teresa venerdì* di Vittorio De Sica. Nel 1943 è protagonista di *Campo de' Fiori*, diretto da Mario Bonnard e nel 1944 è in *L'ultima carrozzella* con Aldo Fabrizi. La sua verve irresistibile è perfetta per queste due commedie ambientate nella Roma più popolana.

I rapporti però tra i due attori saranno sempre improntati ad una rivalità accesa come ricordava Tino Scotti: *"Fabrizi e la Magnani non sono mai andati d'accordo, litigavano sempre, ognuno faceva per conto proprio, ognuno aveva la sua personalità… Era sempre Fabrizi che cercava di prevalere. Voleva sempre l'ultima. Lei rispondeva male, lui pure, a parolacce. Ne L'ultima carrozzella, dopo, una lite, piantarono lì il film tutti e due…"* (*L'avventurosa storia del cinema italiano* di Franca Faldini e Goffredo Fofi – Feltrinelli Editore)

Nel 1945 per Nannarella, come è soprannominata, avviene la consacrazione grazie all'incontro con Roberto Rossellini, il cantore massimo del neorealismo italiano, che la vuole protagonista di *Roma, città aperta*. Il suo "Francesco!", mentre rincorre il camion nel quale i soldati tedeschi hanno fatto salire suo marito dopo un rastrellamento e la successiva raffica di mitra che la uccide, rimarranno per sempre nella storia del cinema.

Anna Magnani (1908 - 1973)

"Bellissima" (1951) di Luchino Visconti

"Nella città l'inferno" è un film del 1959 diretto da Renato Castellani

"La rosa tatuata" (1955) di Daniel Mann

Nell'immediato dopoguerra, la sua fama e la sua popolarità raggiungono altissimi livelli. *L'onorevole Angelina*, 1947 di Luigi Zampa; *Amore*, 1948 di Rossellini; *Assunta Spina*, 1946 di Mario Mattoli e *Bellissima*, 1951 di Luchino Visconti, interpreta personaggi amatissimi dal pubblico italiano.

Nel 1952 anche il grande Jean Renoir la chiama in Francia per *La carrozza d'oro*, dal racconto di Mérimée, preludio del suo trasferimento a Hollywood, dal 1955 al 1959, dove conquista l'Oscar, il massimo riconoscimento di diva internazionale, con *La rosa tatuata*, 1955, di Daniel Mann, al fianco di Burt Lancaster. Seguono *Selvaggio è il vento*, 1957, per la regia di George Cukor, con Anthony Franciosa e Anthony Queen e *Pelle di serpente*, 1960 di Sidney Lumet, con Marlon Brando.

Rientrata in Italia, l'attrice affronta subito due prove impegnative in *Nella città l'inferno*, 1959 di Renato Castellani e *Mamma Roma*, 1962 di Pier Paolo Pasolini.

Dopo una memorabile performance in teatro con *La Lupa*, 1965, diretta da Franco Zeffirelli, il cinema non le offre più parti adeguate al suo talento. Solo la televisione, la utilizza per una serie di film realizzati per il piccolo schermo e firmati da Alfredo Giannetti.

Anna Magnani, grande diva, ma donna dalla vita sentimentale sfortunata, si sposa nel 1935 con il regista Goffredo Alessandrini, da cui si separa presto. Poi s'innamora del collega Massimo Serrato dal quale avrà nel 1942 un figlio, Luca, che purtroppo sarà colpito dalla poliomielite. Tormentata e sofferente sarà in particolare la sua storia sentimentale con Roberto Rossellini; una relazione destinata a finire in seguito al legame, all'epoca "scandaloso", del cineasta con la diva Ingrid Bergman. Una ferita profonda per Nannarella, che per vendetta recita nel 1950 in *Vulcano*, una pellicola fallimentare dal punto di vista commerciale, diretta da William Dieterle, ma terminata in tempo prima della fine delle riprese di *Stromboli*, un film per la regia di Rossellini, interpretato dalla rivale Bergman.

Anna Magnani, che la star Meryl Streep considera la più grande attrice cinematografica di tutti i tempi, muore a Roma il 26 settembre 1973, a soli sessantacinque anni, assistita da Rossellini. Il suo sguardo fiero e dolente, la sua espressiva umanità, rimarranno sempre con noi.

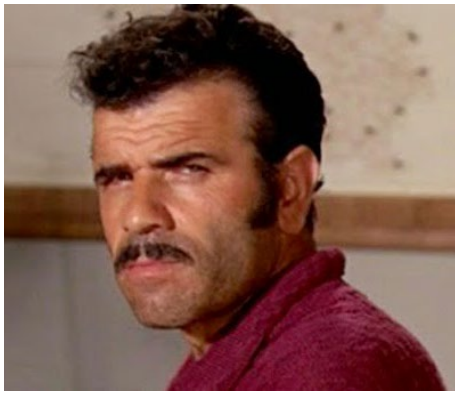
"Pelle di serpente" (1960) di Sidney Lumet

Pierfranco Bianchetti

Lo chiamavano Zecchinetta. Ricordo di Tano Cimarosa nel centesimo anniversario della nascita

Nino Genovese

Nel famoso film *Il giorno della civetta*, tratto dal romanzo omonimo del 1961 di Leonardo Sciascia e diretto, nel 1968, da Damiano Damiani, con un *cast* internazionale (Franco Nero, Claudia Cardinale, Lee J. Cobb, Serge Reggiani, ecc.), c'è una scena memorabile in cui il capitano Bellodi (Franco Nero), coadiuvato dai suoi collaboratori, nella Stazione dei Carabinieri di un paese non precisato della Sicilia, sottopone a interrogatorio il sicario mafioso Diego Marchica, soprannominato Zecchinetta per la sua predilezione verso tale gioco d'azzardo, interpretato da Tano Cimarosa; la sua reazione costituisce una *performance* davvero indimenticabile, di eccezionale bravura, che fa conoscere al mondo del cinema un attore che, fino a quel momento, era comparso solo in ruoli secondari in pochi film e che, grazie a questa interpretazione, comincia ad essere identificato – anche all'estero – con quell'appellativo.
Ed è proprio questo – *Lo chiamavano Zecchinetta* – il titolo che, nel 2010, Nicola Palmeri dedica a Tano Cimarosa, su cui ricordiamo anche il video *Cisco Tano Cimarosa - Un mito senza tempo* di Tiziana Lo Turco (in "MessinaWeb eu. Ricordando Tano Cimarosa"); mentre l'unica monografia esistente su di lui è quella scritta nel 2006 da Luigia Miniucchi, che l'aveva conosciuto e frequentato a Roma, in quel bar di Piazza Indipendenza in cui si recava tutti i giorni, abituale ritrovo di tutti i siciliani del mondo dello spettacolo che si trovassero nella capitale.
E pensare che questo ruolo fu da lui accettato per caso, per una fortunata coincidenza: infatti, Cimarosa era stato ingaggiato per partecipare al film di Mario Monicelli *La ragazza con la pistola*, con Monica Vitti, le cui riprese si sarebbero svolte in Inghilterra; ma, non avendo il passaporto (allora necessario per andare in Gran Bretagna), dovette rinunciare al viaggio.
Un "aiuto" di Damiani, che era anche suo amico, lo convocò, a Roma, in una riunione, cui partecipava una persona che Cimarosa non conosceva, prospettandogli la possibilità di interpretare il personaggio di Zecchinetta in un film che sarebbe stato girato di lì a poco in Sicilia; ma quando Cimarosa apprese che il regista sarebbe stato un friulano, della provincia di Pordenone, andò su tutte le furie, asserendo che un film interamente siciliano avrebbe dovuto essere girato soltanto da un isolano che, meglio di qualsiasi altro, conosce gli usi, i costumi, la mentalità, il modo di pensare e di agire del popolo siciliano, aggiungendo qualche epiteto non proprio "elegante" nei confronti di questo regista; a questo punto, l'amico gli fece presente che si trattava proprio della terza persona che era con loro e Cimarosa ne fu mortificato; ma Damiani, piacevolmente sorpreso dalla reazione dell'attore, non solo non se la prese, ma intervenne dicendo: «Mi hai detto proprio di tutto; mancava solo che mi dicessi "cornuto" e "fascista"; ma mi sei piaciuto al punto tale che – se vuoi – Zecchinetta sarai tu!».


Tano Cimarosa, pseudonimo di Gaetano Cisco (1922 – 2008)

"Il giorno della civetta" (1968) di Damiano Damiani

"Bello, onesto, emigrato Australia" sposerebbe compaesana illibata" (1971) di Luigi Zampa

Incomincia così la fortunata carriera di Gaetano Cisco (questo il suo vero nome), che era nato a Messina il 1° gennaio 1922, da una famiglia di "pupari", per cui il suo primo apprendistato, la dura gavetta era stata quella della strada e dell'opera dei pupi, con recite improvvisate in luoghi di fortuna, con scalcagnate Compagnie, che, in maniera fortunosa ed avventurosa, giravano per tutte le località anche più isolate della Sicilia e della Calabria. Successivamente, era riuscito ad ottenere un posto di impiegato nelle Poste, a Messina, espletando principalmente l'attività di postino; un posto sicuro, tutto sommato, ambito da molti per la sicurezza dello stipendio, che, però, spinto dal "sacro fuoco" dell'arte, non esitò ad abbandonare quando il fratello Michele, che aveva interpretato dei ruoli secondari in alcuni film, lo convinse a trasferirsi a Roma, contribuendo, in tal modo, a farlo entrare nel mondo del cinema.
Così, nel periodo tra il 1955 e il 1968, lo vediamo partecipare – ovviamente in ruoli di secondo piano – a diversi film, tra cui vogliamo ricordarne tre, di ambientazione siciliana (*La smania addosso*, 1962, di Marcello Andrei; *Mafia alla sbarra*,1963, del messinese Oreste Palella, girato a Patti; *Mare matto*,1963, di Renato Castellani, con Jean Paul Belmondo e Gina Lollobrigida, girato in parte a Messina), due con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (*I due parà*, 1965, e *Il lungo, il corto e il gatto*, 1967, entrambi di Lucio Fulci) e perfino un *western* (*Chiedi perdono a Dio... non a me*, 1968, di Vincenzo Musolino).
Ma, dopo il successo ne *Il giorno della civetta*, non si contano più le sue partecipazioni a tantissimi film (circa settanta): è con Alberto Sordi ne *Il Medico della mutua* (1968) e in *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971), entrambi di Luigi Zampa, e in *Detenuto in attesa di giudizio* (1972) di Nanni Loy; con Nino Manfredi, suo grande amico, compare in *Per grazia ricevuta* (1970), diretto dallo stesso Manfredi, *Pane e cioccolata* (1974) di Franco Brusati, *Café Express* (1980) di Nanni Loy, dove incrocia un altro illustre messinese, Adolfo Celi; con Damiano Damiani, oltre che ne *Il giorno della civetta*, anche in *La moglie più bella* (1969), *Perché si uccide un magistrato* (1976), *Un uomo in ginocchio* (1979), *Il sole buio* (1990); e Giuseppe Tornatore

segue a pag. successiva

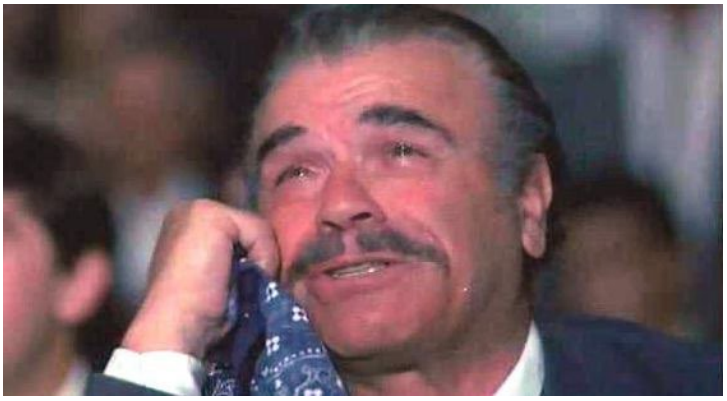
segue da pag. precedente

lo coinvolge in *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), nello splendido ruolo dello spettatore che vede il film più volte, anticipando a voce alta le battute dei protagonisti, e poi in *Una pura formalità* (1994) e in *L'uomo delle stelle* (1995); in televisione compare, fra l'altro, in *Un uomo di rispetto* (1992) di Damiano Damiani e in *Don Matteo 5* (2006, di Carmine Elia, episodio *Arabesque*), in cui Nino Frassica lo vuole nel ruolo dello zio Carmelo, che viene a trovarlo a Roma.

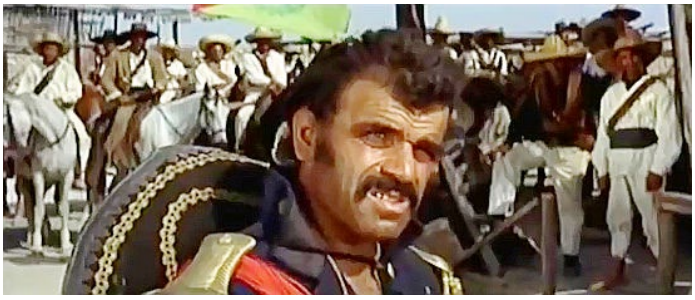
Negli anni del grande successo, Tano Cimarosa si cimenta anche nella regia, con tre film, certo non eccezionali, di carattere "poliziottesco" (un genere che, in quegli anni, andava molto di moda): *Il vizio ha le calze nere* (1975), *No alla violenza* (1977, interamente girato a Messina, che ebbe in città una lunghissima tenitura, con la gente che faceva la fila fuori dal cinema in cui era proiettato), e *Uomini di parola* (1981).

Personalmente, ho avuto occasione di incontrarlo, per la prima volta, a Cefalù, nei primi anni Novanta, durante una rassegna dal titolo *Le città del cinema*, con il solito borsello a cui teneva sempre attaccato un piccolo pupo siciliano (Cimarosa ne costruiva tanti con le sue mani, di cui era piena la sua casa romana, regalandoli spesso agli amici); gli diedi un passaggio in macchina fino a Messina, in un simpatico viaggio, in cui, tra un aneddoto e l'altro, mi mostrò, con compiacimento, una cartolina ricevuta da Montreal, da parte del regista italo-canadese Paul Tana, che lo ricordava e si complimentava con lui per il ruolo di un emigrato siciliano interpretato nel film *La Sarrasine* del 1992 (mai arrivato in Italia e praticamente non citato in nessuna sua filmografia, che ho avuto la fortuna di vedere qui a Messina, in un Convegno dedicato al cinema francofono canadese, cui ha partecipato, fra gli altri, lo sceneggiatore Bruno Ramirez, anch'egli di origine italiana).

Tano Cimarosa in "Milano rovente" (1973) di Umberto Lenzi



"Nuovo Cinema Paradiso" (1988) di Giuseppe Tornatore



Tano Cimarosa nel ruolo del generale Valiente, il leader dei banditi messicani in "La Morte Sull'Alta Collina" (1969) di Fernando Cerchio

"No alla violenza" (1977) di Tano Cimarosa

Successivamente, lo rividi durante lo svolgimento della prima edizione del "Festival del Cinema di Messina" e in qualche altra rara occasione; fino a quando non seppi che – malato ed ospitato in una casa di riposo del Lazio – aveva espresso il desiderio di ritornare nella sua città natale, trovando accoglienza a "Casa Serena", la locale Casa di riposo comunale,dove morì il 24 maggio 2008, all'età di 86 anni. La sua bara rimase per molto tempo nel deposito del Cimitero, in attesa della sepoltura, che avvenne nel marzo del 2010, presso il Famedio (zona riservata agli uomini illustri) del Cimitero Monumentale di Messina, per interessamento dell'allora assessore Daniele Ialacqua e del nipote Salvatore Arimatea, con la regia del quale aveva partecipato ai cortometraggi *Maschere* (2006), *Buonanotte fiorellino* (2007), *Imprinting* (2008).

Tuttavia, Messina – forse anche per il difficile e tormentato periodo determinato dall'epidemia ancora in corso – in occasione di questo centenario della nascita non ha ricordato in alcun modo il suo illustre concittadino.

E, d'altronde, anche nel mondo del cinema – a cui ha dato tanto – non è che abbia avuto tanti riconoscimenti, a parte quello di Nanni Moretti che, nel 1998, gli attribuì il "Sacher d'oro" come "Migliore attore" per la sua interpretazione nel cortometraggio *Polifemo* (1998) di Alfredo Santucci.

Eppure, Tano Cimarosa è stato il classico "animale da palcoscenico", la cui *verve*, l'innata simpatia, la naturalezza, la spontaneità, la capacità di improvvisare sul *set* sono doti che fanno di lui non tanto il classico "caratterista" (figura ben presente in tantissimi film ed ora praticamente scomparsa), ma un vero Attore (con la "A" maiuscola).

«*Un caratterista? No!* – ha dichiarato il compianto critico cinematografico Gregorio Napoli – *Un grande artigiano. Un attore. Un artista. Un uomo dal cuore semplice: il cuore della Sicilia*»...

Ed è sicuramente una bella definizione, che si attaglia perfettamente al nostro Tano che – come recita la scritta posta sulla lapide della sua tomba – «*strappò sorrisi all'inopia del dopoguerra e a quanti vennero dopo*».

Nino Genovese

Un treno, un film #30

La ragazza del treno (2016)

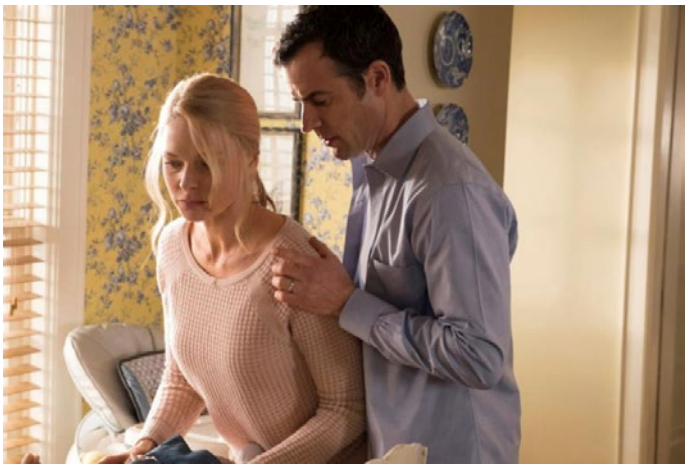
Federico La Lonza

Quante volte, trovandoci in treno vinti dalla noia, osservando di sottecchi i nostri sconosciuti e inconsapevoli compagni di viaggio, in base al loro aspetto ci è capitato d'immaginare storie banali o incredibili che li riguardano? L'attitudine è assai diffusa perché la circostanza è frequente, specialmente nei viaggiatori seriali come i pendolari, i quali, vedendo certe persone tutti i giorni e non avendo né il desiderio né l'iniziativa di avviare una conversazione con loro si abbandonano volentieri, e direi inevitabilmente, a questo tipo di fantasie. Ebbene, ecco il caso di un film dove invece tale osservazione è tutt'altro che casuale, al punto che da essa dipendono molte azioni e le loro drammatiche conseguenze: *La ragazza del treno* (The Girl on the Train), diretto nel 2016 da Tate Taylor.

La trama. Divorziata, un passato da alcolizzata non del tutto rimosso, Rachel Watson (Emily Blunt) ha di recente perso sia l'impiego sia il marito Tom (Justin Theroux), che la tradiva bellamente con la loro agente immobiliare, Anna Boyd (Rebecca Ferguson), con la quale si è risposato. Ella divide un appartamento con l'amica Cathy (Laura Prepon), un'ex compagna di college, e per non farle sapere d'essere stata licenziata trascorre un cospicuo tratto delle sue giornate a bordo di un treno diretto a New York City, dove si apposta per spiare le mosse dell'ex coniuge, di sua moglie Anna e della loro figlia Evie, da poco venuta al mondo. C'è però un'altra coppia che con la sua contagiosa felicità presto diviene oggetto della sua curiosità: i giovani vicini di casa di Tom, Scott (Luke Evans) e Megan (Haley Bennett) Hipwell; quest'ultima è stata per qualche tempo la balia asciutta di Evie. L'alcolismo di Rachel, che dipende dalla depressione causata dalla sua infertilità, l'ha portata spesso ad azioni autodistruttive; un giorno, a un barbecue organizzato dal principale di Tom, una sua scenata conclusa col lancio di un vassoio di uova contro sua moglie Martha (Lisa Kudrow) ha causato il licenziamento dell'ex marito. Quando beve, ella si attacca al telefono e chiama insistentemente il numero di Tom ed Anna, ma quando recupera la lucidità quasi sempre si scorda delle sue azioni.

Un giorno, le capita di scorgere sul suo balcone Megan mentre bacia un uomo che non è il marito: Rachel ci resta malissimo, quel tradimento a Scott la indigna al punto che poco dopo decide di affrontare Megan per una spiegazione. Ma qualche ora più tardi si trova a svegliarsi nel suo letto, coperta di sangue: e Megan è scomparsa. Essendo stata vista nelle vicinanze proprio quel giorno, ella viene interrogata dalla detective Riley (Allison Janey). In seguito, fingendosi amica di Megan, ella contatta Scott e gli racconta di chi ha visto con Megan: mostrandole una foto, Rachel identifica l'uomo che era con lei sul balcone col dottor Abdic Kamal (Édgar Ramírez), lo psichiatra che l'aveva in cura. Per saperne di più, Rachel architetta un appuntamento con lui, durante il quale tuttavia il dialogo tra loro verte sui trascorsi di lei e su Megan, che in una seduta gli rivelò d'avere avuto un bambino quand'era molto giovane, poi annegato in una vasca da bagno. Interrogato dalla polizia, Kamal mette in cattiva luce il comportamento di Scott verso la moglie, inducendo a sospettare che il responsabile della sua sparizione possa essere lui.

Rachel incontra in un bar un pendolare del treno (Darren Goldstein), e attacca bottone con lui: ma il suo atteggiamento aggressivo provoca nell'interlocutore un desiderio di rivalsa, sicché questi le confida che la notte in cui Megan scomparve lui stava seguendola, avendola vista lasciare il treno e imprecare nei riguardi di una donna. Aggiunge d'averla ritrovata priva di sensi sotto una galleria, a causa del pestaggio subito da qualcuno che non ha potuto identificare, dopo che insultandolo lei aveva rifiutato il suo aiuto. Sorpresa, Rachel si reca nella galleria e le torna in mente d'avere riconosciuto Megan dirigendole degli insulti prima d'essere aggredita dalla persona che non ha potuto identificare.



Rebecca Ferguson e Justin Theroux

Luke Evans e Haley Bennett

Intanto, colpita da alcune affermazioni della detective Riley, anche Anna ha preso a sospettare di Tom, e temendo che il marito se la intenda ancora con la ex moglie, mentre cerca di indovinare il codice d'accesso del suo computer scopre un cellulare nascosto, che contiene vari messaggi da lui diretti a un'altra donna, e da una risposta capisce che si tratta della sua vicina di casa Megan, già bambinaia della loro figlia Evie. Megan viene però trovata morta: l'autopsia rivela che è stata uccisa, e che era incinta; successivi test chiariscono come il bambino che portava in grembo non fosse di suo marito Scott, e neppure del sospettato dottor Kamal. Mentre si trova in casa, Rachel viene aggredita verbalmente da Scott, che le rinfaccia d'avergli mentito circa il fatto che conosceva Megan, con la conseguenza di indirizzare le indagini della polizia sia verso Kamal che verso di lui, confessandole nel contempo d'avere anch'egli picchiato Megan prima del fatale ritrovamento del suo cadavere; Rachel vorrebbe denunciarlo, persuasa sia stato lui a uccidere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la moglie, ma la detective Riley con la quale ha un colloquio la informa che Scott ha un alibi di ferro, perché nell'ora in cui fu compiuto l'omicidio si trovava in un bar, e il fatto è attestato dalle riprese di una telecamera.

Sul treno per New York Rachel incontra Martha, la moglie dell'ex principale di Tom, e si scusa con lei per il suo comportamento al barbecue; ma questa la rassicura dicendole di non ricordare alcuna azione scorretta da parte sua: il licenziamento di Tom si dovette alla sua smania di far sesso con le colleghe. Rachel comprende così che è stato l'ex marito a manipolarle la memoria: profittando della sua frequente ubriachezza le ha instillato falsi ricordi, senza omettere di picchiarla, ciò che dà un senso a contusioni e ferite riscontrate dopo ogni risveglio. Tornando col pensiero al giorno del delitto, Rachel rammenta come dopo essere scesa dal treno, tra i fumi dell'alcool aveva visto Tom con Megan, e scambiandola per Anna si era messo a insultarla, cosicché per evitare di essere scoperto lui l'aveva colpita al viso più volte fin quando lei non aveva perso i sensi. A quel punto, le è facile intuire come fosse Tom il padre del bambino atteso da Megan, e dedurre il resto: Tom e Megan si erano messi a passeggiare nel vicino bosco, dove lei l'aveva messo al corrente della gravidanza; e al suo rifiuto di abortire, lui l'aveva uccisa battendola con una pietra.

Edgar Ramirez ed Haley Bennett

Haley Bennett

Rebecca Ferguson

Rachel si reca subito a casa di Tom per raccontare tutto ad Anna, ma una volta là scopre che lei è già al corrente della tresca del marito. Sopraggiunge quest'ultimo, che per tacitare Rachel cerca inutilmente di farla bere, le getta in faccia il drink eppoi la colpisce. Mentre lui litiga con Anna, Rachel si riprende e tenta di raggiungere la porta d'ingresso, per correre a chiamare la polizia: ma poiché essa è chiusa a chiave viene bloccata da Tom che la trascina in cucina, dove la colpisce ancora fino a stordirla. Sotto lo sguardo attonito di Anna, che osserva la scena dalla finestra di casa, Rachel, che in cucina ha raccolto da terra un cavatappi, riesce a scappare in giardino, inseguita da Tom che l'afferra e tenta di strangolarla: girandosi verso di lui ella però gli pianta il cavatappi nel collo, e quando sta per soccombere alla sua stretta viene aiutata da Anna, che raggiungendoli da dietro spinge il cavatappi ancor più in profondità, uccidendolo. La polizia porta le due donne in centrale, dove la detective Riley le interroga separatamente: esse forniscono la stessa versione dei fatti, ovvero che Rachel ha ucciso Tom per salvarsi la vita, dopo che loro avevano scoperto essere stato lui ad uccidere Megan.

È passato un anno: Rachel, che ha finalmente vinto i suoi problemi con l'alcool e ottenuto un nuovo impiego, si reca in un cimitero a visitare la tomba di Megan, davanti alla quale considera: "Noi tre ora siamo legate per sempre dalla storia che abbiamo condiviso". Di nuovo sul treno, riflette sulla posizione che adesso occupa a bordo, diametralmente opposta a quella in cui sedeva prima, poiché il vagone è diverso e guarda dall'altra parte: si è ormai lasciata alle spalle il suo quartiere e le coppie da spiare, e può finalmente ambire ai piaceri di una nuova vita.

Tratto dal romanzo best-seller di Paula Hawkins *The Girl on the Train* (2015), titolo rimasto quello anche nella versione in lingua originale del film, *La ragazza del treno* ha una storia produttiva durata due anni: infatti il 24 marzo del 2014 - prima ancora, cioè, che il libro dell'autrice britannica venisse dato alle stampe - con notevole intuito la DreamWorks ne aveva acquistato i diritti annunciando l'intenzione di realizzarne una trasposizione cinematografica in coproduzione con la Marc Platt Productions. Nel gennaio 2015 veniva incaricata di sceneggiare il romanzo la drammaturga Erin Cressida Wilson, e cinque mesi dopo il regista Tate Taylor era chiamato a dirigere l'opera, il cui budget era previsto in 45 milioni di dollari. La scelta del cast procedé piuttosto spedita, con le sole varianti - dovute a problemi di programmazione - di Justin Theroux al posto di Chris Evans per il ruolo di Tom e di Luke Evans al posto di Jared Leto per quello di Scott.

Col consenso dell'autrice, la vicenda del romanzo, ambientata a Londra, venne spostata a New York. Le riprese del film vennero effettuate tra il 4 novembre del 2015 e il 30 gennaio del 2016, nelle cittadine di White Plains e Hastings-on-Hudson e nel villaggio di Irvington, tutti nello stato di New York; una scena prevedeva anche un cameo di Paula Hawkins, poi tagliato in fase di post-produzione.

The Girl on the Train dura 112 minuti. Presentato in anteprima il 20 settembre del 2016 al cinema Odeon Luxe di Londra, in Leicester Square, e distribuito negli Stati Uniti a partire dal 7 ottobre di quell'anno, il film ha subito riscosso l'interesse del pubblico, incassando al botteghino l'equivalente di ben 172.302.065 dollari, di cui 75.395.035 dei quali solo negli Stati Uniti e in Canada. Sebbene nei suoi riguardi la critica non sia sempre stata benevola, definendolo «un melodramma» (sito Rotten Tomatoes), puntando il dito sulla sua «trama vuota e ponderosa» e sul suo mostrarsi «eccessivamente contorto e prevedibile» (Terri Schwartz, IGN), quando non, addirittura, giudicandolo «lucida spazzatura» (Richard Roeper, Chicago Sun-Times), consensi quasi unanimi ha ricevuto la performance di Emily Blunt nel ruolo di Rachel: a lei sono andate nel '17 le candidature quale migliore attrice protagonista da parte dei British Academy Film Awards, dello Screen Actors Guild Award, del Saturn Award e dei People's Choice Awards, anche se purtroppo nessuna di queste nominations si è poi tradotta in un premio. Quell'anno il film ha ottenuto la candidatura quale miglior thriller dal Saturn Award e di thriller preferito dal pubblico dai People's Choice Awards.

Federico La Lonza

Marco Ferreri, poeta della libertà, costruttore di mondi visivi

Leonardo Dini

Costruttore di mondi: così si potrebbe definire, in cifra, per sintesi, l'opera creativa di Marco Ferreri, tra il 1960 e il 1997: Ferreri, il poeta della libertà, questo il modo più semplice per definire il suo essere meravigliosamente anarchico e libero, nel senso più concreto di tale espressione. Assurdamente perseguitato dalla censura, tanto che quasi tutti i suoi film erano vietati ai minori di 18 anni, un anacronismo coerente con la sua visione del cinema, come libertà illimitata e illimitabile.

La sua passione infatti era superare, travolgere, i limiti imposti allo sguardo umano e al pensiero libero, compito del tutto riuscito, eppure il cinema, per la sua Storia e carattere, nasce libero e come espressione artistica pura, non dovrebbe mai avere limiti al di fuori delle scelte tecniche di sceneggiatori, registi, attori. Ferreri, per definizione, è il regista che rende protagonista la natura, il mare: nel finale di molti suoi film: sono indimenticabili i finali girati sulla spiaggia, come in *Ciao Maschio*, anzi alcuni film sono addirittura interamente ambientati sulla spiaggia, come nella casa al mare de *La carne.*

E' il regista degli scenari metafisici, tipici dei maggiori suoi film, con grattacieli, spiagge, animali, natura metafisica che si traduce, poi, riduzionisticamente, in parole e suggestioni visuali, nel *Banchetto di Platone*, che non è un unicum, essendo tutto il suo cinema specchio della filosofia e della visione del mondo di Ferreri.

Riesce bene, Ferreri, a saper rendere protagonisti di film proprio gli animali: la scimmia adottata, figlia del *monkey* emblema del maschilismo finito, in *Ciao maschio*, il cane nel finale de *L'uomo dei cinque palloni break up, e Melampo*, il cane di Mastroianni, nel film *La Cagna*, i bassotti sposi ne *La marcia nuziale.* I volatili che invadono la casa ormai vuota nel finale di un altro film citato e *Cornelius*, palese citazione da *Planet of Apes*, è poi il nome della scimmia adottata da Depardieu e Mastroianni di *Bye bye monkey*. Il mare ricorre anche nelle barche a vela protagoniste di scene centrali ne *L'harem* e in *La cagna* e della scena conclusiva di *I love you.* Il mare è dimensione interiore della Libertà per Ferreri, così come gli animali e le vele, emblema di libertà vere e incondizionabili.

Ancora la Natura domina, nei finali virati al rosso, nei tramonti, come scenario dell'epilogo. Negli ultimi mesi della loro esistenza, vissuti a Parigi, Ferreri e Mastroianni, avevano la singolare e saggia abitudine, che va ricordata, di vedere insieme, a casa, in tv, documentari sulla natura.

Ma si può definire metafisico per intero il film, all'epoca incompreso, con Christopher Lambert, *I love you*, dove il regista, surrealmente, riesce a rendere attore e protagonista anche un oggetto, un portachiavi, lo stesso accade con il fischietto di Depardieu in *Ciao Maschio*, soluzione registica che si ripete e reitera nel fischio di Lambert in *I love you*. Tutto il cinema di Marco, da *El cochechito* a *Nitrato di argento*, è una ode alla Libertà. Ma la prima fase del cinema di Ferreri è dedicata alla sua personale battaglia per superare la nozione tradizionalista di famiglia e il familismo imposto dal maschilismo al rapporto tra uomini e donne. *L'ape regina*, *La donna scimmia*, l'episodio *Gli adulteri* de *Le italiane e l'amore*, *La marcia nuziale*, l'episodio *Il professore*, con Ugo Tognazzi, del film *Controsesso*, ne sono esempi. Nei suoi film non sono eversivi e sopra le righe solo gli argomenti trattati e gli attori, spiazzanti e spiazzati rispetto al loro ruolo nel cinema consueto, e gli attori speciali : animali, oggetti, paesaggi, ma anche gli spettatori: da vero regista filosofo, sono reinterpretati secondo la versione Ferreriana: una per tutte, la platea di manichini in sala, gli spettatori virtuali di *Nitrato di argento*. L'elemento della distruzione e della autodistruzione negli esseri umani è comune al finale de *L'Harem*, di *Break up*, *La grande abbuffata*, *l'Ultima donna* e di *I love You.*

Tanta anche la ironia, spesso feroce, nel cinema di questo autore: l'episodio sulle bambole di gomma come spose: *La famiglia felice* nel film *Marcia nuziale*. In *Non toccare la donna bianca*, si sviluppa il paradosso metafisico del film in stile Western girato nel cantiere della piazza e parco de *Les Halles* e alla *Bourse de Commerce*, vicino al *Centre Pompidou* a Parigi, con la carica della Cavalleria Americana contro gli Indiani nel deserto, metafisicamente surreale, appunto, nel cantiere che costruisce il nuovo, al centro della città antica. Nello stesso film le ironiche allusioni alla realtà americana degli anni '70 del 1900, con la foto di Nixon nella stanza di Mastroianni e la maglietta con la scritta Cia indossata da Paolo Villaggio. E la stessa satira è nel professore di *Controsesso* che ha le fattezze e assomiglia, per caricatura, volutamente, a Andreotti, politico in voga all'epoca. Ha attraversato inoltre più culture il suo cinema, da quella ispanica e argentina, che raccorda il film degli inizi *El Cochecito*, con l'ultimo film *Nitrato di argento*, che a sua volta rappresenta una rievocazione degli inizi della storia del cinema, e del cinema attraverso la sua storia, in prossimità della data del primo secolo dal primo film dei Lumieres.

Ha percorso la via della rilettura critica della Cultura Femminista e di genere, con le sceneggiature di Esposti e Maraini, con *Il futuro è donna*, con *La storia di Piera*, opera in cui si confronta con la interpretazione della attrice tedesca Anna Schygulla, che introduce nel cinema italiano una inedita storia di amore fra donne. Ha narrato Ferreri la tragedia umana degli anziani trascurati e soli ne *La casa del sorriso*, con la strana storia di amore tra Dado Ruspoli e Ingrid Thulin, che appare anche una parodia del duo Mastroianni, Eckberg del film di Fellini *La dolce vita.* L'anarchia visiva di Ferreri sbocca ne *La grande abbuffata*, trionfo della

Marco Ferreri (1928 - 1997)

vocazione Ferreriana a *epater les bourgeois*, in tempi di 1968 *rivoluzionario*, creando anche il primo scandalo polemico al *Festival di Cannes.* Qui si sente l'affinità elettiva con l'altro grande del cinema: Luis Buñuel e con il suo film *Il fantasma della libertà.* Altro motivo di polemiche e di battaglie dialettiche e visive è descritto ne *L'udienza*, in parallelo col film felliniano. *Roma*, nel narrare la missione impossibile del dialogo, allora e tuttora impossibile, fra il potere e gli umani comuni, tra sovrani mistici e fedeli sinceri, un dialogo che diventerà anche il racconto di un'ossessione bene interpretata da Enzo Jannacci, anche qui con un *detour* totale dal suo ruolo di musicista. Ossessione intimista è nel plot anche di *Dillinger è morto.* Ferreri non manca neppure il tema del colonialismo di ritorno, con *Come sono buoni i bianchi*, nemesi dei neri verso i bianchi invasori. Ognuno di questi mondi Ferreriani sfocia e si esprime in un film, ma ognuno ha una sua esegesi e autonomia, a tal punto che è lontano e difficile da assimilare il mondo dei film più recenti dell'autore con quello dei primi films. Il primo periodo con il polemos anti tradizionalista, il secondo con la lotta per i diritti delle Donne contro la misoginia, ispirata anche dal dialogo con la Maraini e ancor più dal dialogo, razionale e ragionevole, privato e quotidiano del regista con la di lui compagna. Marco l'anarchico incontra la anarchia letteraria di Bukowski nelle *Storie di ordinaria follia*, dove Ben Gazzara diviene per Ferreri un Bukowski alternativo. Ne *L'Harem* troviamo l'esatto opposto de *La califfa* di Alberto Bevilacqua, cioè uno splendido harem al femminile, sognato, realizzato ma distrutto dalla primitività maschile. L'attrice di questo film proveniva dal cinema di Elia Kazan non per caso. Proprio *Nitrato di argento* costituisce il punto di arrivo del cinema del regista, nel 1996, triste e malinconico lo sguardo retrospettivo, verso il ruolo sociale e universale del cinema. Qui l'autore guarda con le immagini alla sala e non allo schermo, ma al contrario de *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, qui il cinema descrive la fine di un mondo che stavolta non avviene sulla spiaggia ma in sala, il cinema volta pagina per diventare virtuale, fatto di avatar e di tecnologia, ma questo cinema metaumano non può essere il cinema di Marco.

Leonardo Dini

Umberto Eco tra semiotica, letteratura e cinema

Fabio Massimo Penna

Grande semiologo e studioso della comunicazione, Umberto Eco dedica parte della sua attività all'analisi del linguaggio cinematografico. Partendo dall'idea che qualsiasi mezzo espressivo non può non riferirsi a regole che permettono a destinatore e destinatario di trovarsi su di un terreno comune che consenta di comunicare, il grande intellettuale arriva a stabilire che: "se c'è una direzione precisa della ricerca semiologica, questa consiste nel ridurre ogni fenomeno di comunicazione a una dialettica tra codici e messaggi" (Umberto Eco, *Sulle articolazioni del codice cinematografico* in *Per una nuova critica-I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio Editori, Venezia, 1989). Stabilito per ogni segno di un codice il significato corrispettivo due soggetti, condividendo un campo di comunicazione comune, possono dialogare avendo la certezza che il pericolo di incomprensioni e fraintendimenti sia ridotto al minimo. La ricerca di Eco lo porta a studiare i metodi di comunicazione nella convinzione che "anche là dove ci pare sussistere la più libera e inventiva 'espressività' (dove chi comunica ci pare inventare i modi della comunicazione nell'atto stesso in cui comunica) se i destinatari capiscono vuol dire che alla base del loro rapporto esiste un codice" (Umberto Eco, op. cit.). Partendo dalla doppia articolazione che caratterizza il segno linguistico, ovvero la strutturazione del linguaggio su due livelli (nel primo si ha la scomposizione del significato in morfemi e nel secondo in fonemi) Eco arriva a teorizzare che il codice cinematografico possieda una terza articolazione cosicché: "nel flusso diacronico dei fotogrammi si combinano, all'interno di un fotogramma, più figure cinesiche, e nel corso dell'inquadratura, più cini combinati in cinemorfi e più cinemorfi collegati tra loro, in una ricchezza contestuale che indubbiamente fa del cinema un tipo di comunicazione più ricco della parola" (Umberto Eco, op. cit.). In tal modo Eco riesce a rinvenire nel fluire ininterrotto del film non una mera riproduzione del reale ma la combinazione cosciente di codici e convenzioni che caratterizza le operazioni culturali. Abbandonando la questione cinematografica in favore di una visione più generale della produzione intellettuale, lo scrittore di Alessandria ritiene che il lettore di un libro non debba essere un semplice fruitore passivo del lavoro dell'autore ma deve cooperare con lui alla edificazione del senso e del significato dell'opera. I suoi studi di estetica lo portano a considerare i prodotti della cultura moderna come opere aperte e portatrici di un significato non immutabile e le reputa quindi plasmabili dalle integrazioni apportate dalla critica, dal lettore e dalla comunità sociale. L'idea di Eco di "opera aperta" trova le sue radici nel "teatro epico" di Bertolt Brecht che nega allo spettatore il ruolo di fruitore passivo per "immetterlo partecipe nella vicenda, perché sia costretto a un giudizio, a una drastica scelta, verso la quale la vicenda scenica non gli offre se non uno strumento." (Silvio D'amico, *Storia del teatro drammatico II*, Bulzoni editore, Roma.) In quest'ottica l'autore de *Il nome della rosa* (1980) si dedica allo studio dei lavori a lui contemporanei che prevedono un intervento fattivo da parte del pubblico. Professore di semiotica presso l'Università di Bologna, Eco è uno dei massimi esperti mondiali di tale disciplina e nel 1975 pone le basi teoriche delle ricerche semiotiche in *Trattato di semiotica generale*. Lo scrittore piemontese ha importanti collaborazioni con giornali e riviste tra i quali *L'espresso*, per il quale cura, dal 1985 al 2016, la rubrica *La bustina di Minerva*. La sua grande conoscenza delle tecniche letterarie lo porta, con *Il nome della rosa*, a imporsi come uno degli scrittori più importanti del panorama mondiale. Con rara perizia l'autore di Alessandria riesce a combinare diversi generi letterari tra i quali emergono il romanzo storico e il giallo conditi da ironia e meditazioni intellettuali. Opera di difficile collocazione, aperta a vari percorsi di lettura *Il nome della rosa*, inquadrabile a metà strada tra il romanzo e il saggio, narra le vicende del frate Guglielmo da Baskerville e del suo segretario Adso, chiamati a investigare, nel 1327, sull'omicidio di un frate miniatore in un'abbazia italiana. Alla fine si scoprirà che a uccidere l'uomo è stato un ex bibliotecario che vuole evitare la lettura di un libro considerato pericoloso: il secondo tomo della *Poetica* di Aristotele. Eco, in omaggio alla letteratura del Settecento e dell'Ottocento, dota di sottotitoli i vari capitoli. L'autore ricostruisce il Medioevo con esattezza meticolosa seppur inquadrandolo con l'ottica razionale della mentalità moderna. Il grande successo letterario è seguito dal trionfo cinematografico: nel 1986, infatti, Jean-Jaques Annaud porta l'opera sul grande schermo con Sean Connery nei panni di Guglielmo da Baskerville e Christian Slater in quelli di Adso. *Il nome della rosa* è una pellicola che mantiene intatto l'impianto giallo del libro ma per ovvi motivi, legati ai ridotti tempi cinematografici, elimina le componenti filosofiche e culturali che tanto peso hanno nel testo dello scrittore di Alessandria. Dopo tale successo editoriale Eco scrive *Il pendolo di Foucault* (1988), opera che mostra una struttura complicata e impegnativa. La trama narra le vicende di tre redattori di una casa editrice che, in maniera scherzosa, tentano di scaricare le colpe di tutte le vicende del Novecento sull'antico ordine dei Templari. Il romanzo esibisce la inesauribile tensione sperimentale di Eco che alterna la voce narrante ai testi contenuti nei files di un computer. In seguito il grande intellettuale piemontese pubblica *L'isola del giorno prima* (1994), *Baudolino* (2000), *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), *Il cimitero di Praga* (2010) e *Numero zero* (2015). Come scrittore va, inoltre, ricordata la sua partecipazione al Gruppo '63, movimento d'avanguardia che si caratterizza per l'opposizione all'universo letterario degli anni Cinquanta e la propensione alla sperimentazione linguistica. Questa ricerca di nuove forme può giungere, attraverso la frantumazione delle strutture narrative, a un alto grado di inaccessibilità e oscurità. Le basi teoriche del Gruppo '63 trovano le loro radici nel marxismo critico, nello strutturalismo, nelle ricerche sociologiche e nei mezzi di informazione di massa. Oltre a Eco il movimento vanta tra le sue fila Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Renato Barilli ed Elio Pagliarini.

Umberto Eco (1932 - 2016)

"Il nome della rosa" (1986) di Jean-Jacques Annaud tratto dal romanzo di Umberto Eco

Fabio Massimo Penna

Il cavaliere della valle solitaria (Shane, 1953)

Antonio Falcone

America, territorio del Wyoming, qualche anno dopo la Guerra Civile. Dalle montagne scende verso la vallata un cavaliere solitario e si ferma alla fattoria della famiglia Starrett, Joe (Van Heflin), Marian (Jean Arthur) e il loro figlioletto Joey (Brandon De Wilde), per dissetarsi. Il suo nome è Shane (Alan Ladd) ed è arrivato giusto in tempo per constatare le angherie dei fratelli Ryker, Rufus (Emile Meyer) e Morgan (John Dierkes), ricchi allevatori di bestiame, affiancati dai loro sgherri, pronti ad esternare le ormai ripetute minacce, prima di passare alle vie di fatto, come già avvenuto per altri coloni, così da costringerli ad abbandonare i terreni, di cui Joe rivendica il legittimo possesso in base agli *Homestead Acts*, mentre i mandriani li vorrebbero liberi per farci pascolare le loro bestie. Proprio la presenza dello straniero, con la pistola in vista e l'aria di chi sa usarla bene, distoglie i Ryker dal proseguire oltre. Shane, ben accolto dalla famiglia Starrett, il piccolo Joey nutre nei suoi confronti una subitanea ammirazione ed anche Marian non sembra insensibile alla sua presenza, dopo aver accettato l'invito a cena decide di fermarsi ed aiutare Joe nel lavoro alla fattoria. Il susseguirsi di una serie di alterne vicende vedrà Shane dapprima non reagire alle provocazioni degli scagnozzi al soldo dei Ryker, per poi dar vita ad una sonora scazzottata, coadiuvato da Joe, all'interno del saloon adiacente all'emporio cittadino dove tutte le famiglie si erano recate a far spese in prossimità dei festeggiamenti per il 4 luglio, Festa dell'Indipendenza. Rufus deciderà infine di assoldare tale Wilson (Jack Palance), un brutale pistolero, il quale non esiterà ad uccidere Torrey (Elisha Cook Jr.), un contadino che nel reagire alle continue angherie aveva osato tenergli testa e sfidarlo: l'accadimento spingerà le famiglie a prendere la decisione di andare via, anche se le parole di Joe e soprattutto di Shane le convinceranno a rimanere, per difendere proprietà ed ideali, facendo affidamento sulla reciproca lealtà. Proprio Joe verrà convocato da Rufus in città, attirato in una trappola con la scusa di addivenire ad un accordo, ma sarà Shane, dopo un tumultuoso scambio di vedute a suon di pugni, a prenderne il posto... Diretto da George Stevens, su sceneggiatura di A.B. Guthrie Jr., adattamento dell'omonimo romanzo di Jack Schaefer (1949), *Shane*, come notarono soprattutto i critici francesi del tempo, rappresenta uno dei più fulgidi esempi di quanto il genere *western* andasse mutando la propria caratterizzazione verso toni intimistici e crepuscolari, in primo luogo tramite una ridefinizione del ruolo dell'eroe, che qui si delinea incrociando la tematica propria del mito della frontiera con quella del ciclo bretone, trovandomi d'accordo con quanto riportato in vari testi: un moderno cavaliere che non esterna alcun interesse mercenario, ma semplicemente propende a far sì che possa instaurarsi all'interno di una comunità un ritrovato ordine sociale, basato su solidi principi e valori, dove il ricorso alla violenza non sia altro che un qualcosa di estremo nell'affermazione delle proprie ragioni e dei propri diritti e comunque mai del tutto giustificabile, restando un marchio indelebile, per chi la compie e per chi la riceve, come spiegherà Shane nel dare l'addio a Joey. Il tutto nel corso della narrazione viene poi sublimato ed opportunamente filtrato dallo sguardo puro e disincantato del ragazzino, che nel rapportarsi alla figura di Shane andrà a compiere un vero e proprio percorso formativo verso l'età adulta, riconducendo il mito alla portata di una quotidianità contrassegnata dalla condivisione e da un senso d'umanità consapevole. Non a caso, nella cornice dell'allora innovativo formato *widescreen*, nell'esaltazione dei campi lunghi che riprendono lo stagliarsi netto e nitido del complesso montuoso *Grand Teton*, la visione va a concretarsi per l'appunto ad altezza di bambino, "costretta" in un' ottica che va dal basso verso l'alto. Esemplare nella sua resa realistica e nel morbido, "pastelloso", effetto cromatico la fotografia, in *Technicolor*, opera di Loyal Griggs, premiata con l'Oscar, unica statuetta conseguita dal film su sei candidature (le altre cinque riguardavano George Stevens, Miglior Film e Miglior Regista; Brandon De Wilde, Miglior Attore non Protagonista; Jack Palance. Miglior Attore non Protagonista; A.B. Guthrie Jr., Miglior Sceneggiatura non Originale). Accattivante la colonna sonora (Victor Young), che ricorre alla rielaborazione di tradizionali ballate americane. Eccellente la resa recitativa dell'intero cast, anche nel rimarcare determinate psicologie dei personaggi, a partire da De Wilde, bimbetto simpaticamente petulante che sembrerebbe nella sua visione infantile preferire la leggenda alla realtà, citando *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962); Alan Ladd, subentrato al non disponibile Montgomery Clift, incarna alla perfezione, nell'esternata laconicità di gesti e parole, l'uomo misterioso che dal nulla sembra provenire e al nulla farà ritorno, una sorta di spirito angelico sceso nella vallata a scompigliare l'ordine, arbitrario, delle cose e riportarlo nell'alveo del buon vivere civile, non senza dar vita a qualche scossa d'assestamento, vedi gli sconvolgimenti sentimentali di Marian, Jean Arthur al suo ultimo ruolo cinematografico, perfetta nel rendere l'andamento altalenante fra l' "angelo del focolare" e la passione trattenuta, ma in particolare l'idealizzazione profusa da Joey, che probabilmente vede in lui il padre che vorrebbe avere o l'adulto che intenderebbe essere un giorno; rimarchevole anche la presenza scenica di Van Heflin, granitico e sanguigno nel non tirarsi indietro alle difficoltà per difendere quanto ottenuto col sudore della fronte e la pervicacia, confidando nella legge per la tutela dei propri diritti ma anche nella forza, se coadiuvata, ove la legalità fosse lontana. Da citare poi i "cattivoni" Meyer e Palance, rispettivamente la tracotante protervia assicurata dalla posizione dominante, garantita anche dal danaro, nella convinzione dell'essere nel giusto solo per essere stati i primi a conquistare il territorio (a spese dei Nativi) e la ghignante malvagità di chi è ben consapevole di poter dirimere ogni controversia con una veloce estrazione della pistola dalla fondina. Esaltazione della maestria propria di Stevens nel comporre le inquadrature e nella dissolvenza incrociata, la sequenza della sparatoria finale all'interno del saloon fra Shane, i fratelli Ryker e i loro bravi, contrassegnata da una realistica drammaticità ma anche da un alone mitico, d'altra parte una confluenza propria dell'intero arco narrativo, nella ridefinizione del "mito della frontiera", come scritto nel corso dell'articolo. Al film di Stevens si ispirò la serie televisiva *Shane*, andata in onda sulla rete americana ABC nel 1966, così come alcuni richiami si possono notare, fra l'altro, in *Pale Rider* (Clint Eastwood, 1985) e, piuttosto palesi, in *Logan* (James Mangold, 2017).

Antonio Falcone

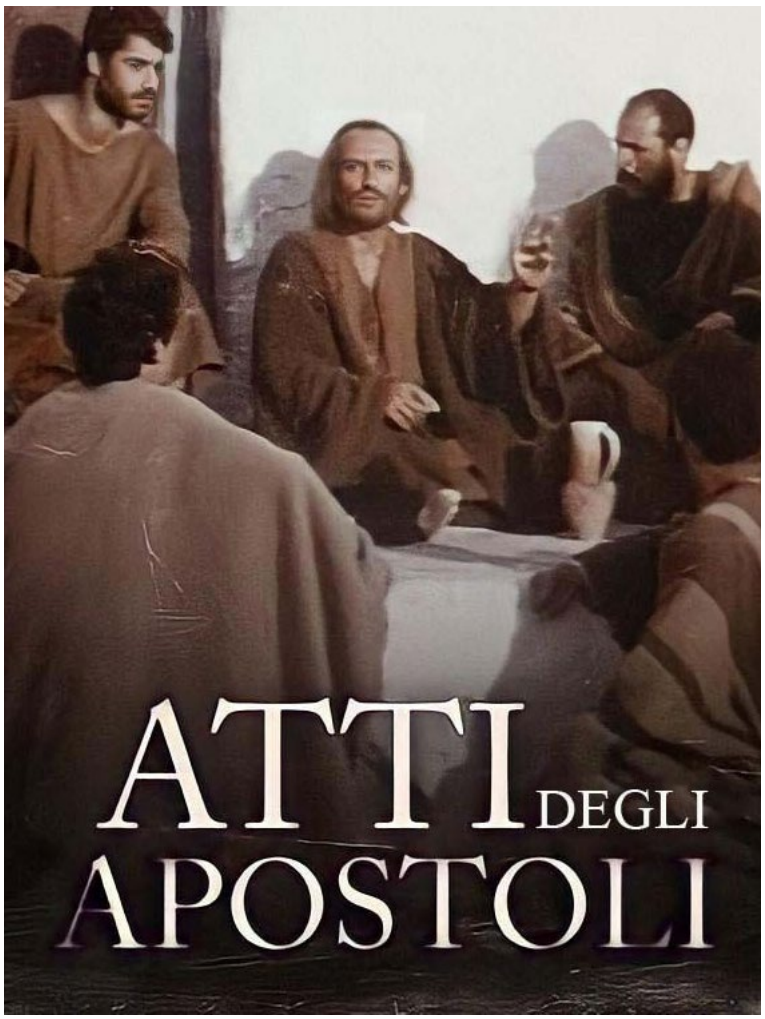
Il sublime del quotidiano: Atti degli Apostoli di Roberto Rossellini

La conoscenza dell'uomo si sta espandendo a ritmo vertiginoso,
e per starle al passo gli individui devono moltiplicare le loro capacità attuali.
Solo nuovi metodi di educazione e comunicazione possono aiutarci in ciò.
Roberto Rossellini

Stefano Beccastrini

Proemio

Il *Dizionario della TV* di Giorgio Carbone e Leo Pasqua così scrive di Atti degli Apostoli, film televisivo trasmesso in cinque puntate, su RAI Uno, nel 1969: "Famoso sceneggiato divulgativo, divenuto presto oggetto di culto, ma solo presso i fan di Rossellini". Appartenendo anch'io – con non molti altri, credo, ma tutti orgogliosi d'esserlo – a tale moderna sottospecie di Homo Sapiens, ho ritenuto fosse il caso, a cinquantatre anni dalla sua prima comparsa sui piccoli schermi d'Italia, di ricordare e rapidamente commentare un'opera che giudico semplicemente sublime (umilmente sublime, come in Giotto, non vertiginosamente come in Friedrich).



Il film

La svolta pedagogica (quella che lui chiamò "la smania di produrre informazione educativa", finalizzata a realizzare prodotti didattici invece che artistici) della produzione audiovisuale di Roberto Rossellini – legata anche a una approfondita lettura di Comenio, "il grande pedagogo moraviano del XVII secolo" – significò, anche, un parallelo cambiamento del mezzo di comunicazione da lui utilizzato: abbandonò quasi completamente il cinema e i suoi film divennero quasi del tutto televisivi. Si trattava di opere di didattica storica, dedicati ai grandi momenti e personaggi dell'umana vicenda nel mondo. Tra di esse *Atti degli Apostoli*, realizzato proprio in quell'anno epocale della Contemporaneità che fu il Sessantotto (disse Rossellini: "La maggiore emozione della mia vita l'ho provata durante la contestazione a Parigi"). Di quello che potremmo chiamare "lo spirito del Sessantotto", il rosselliniano *Atti degli Apostoli* fu uno dei maggiori, seppur meno clamorosi, monumenti culturali: il maestoso omaggio di un uomo anziano, ma sempre spiritualmente giovane, a quella gioventù che stava cercando di cambiare il mondo (anche molto, inevitabilmente, sbagliando) nel modo di andare a scuola come in quello di far politica, di vivere la fede come di vivere laicamente la propria esistenza, il proprio lavoro, i propri amori. Gli *Atti degli Apostoli* fanno parte dei testi canonicamente raccolti nel Nuovo Testamento: scritti probabilmente dallo stesso autore – un credente della cerchia di Paolo di Tarso, forse un medico – che nello stesso periodo, ossia tra il 70 e l'80 d.C., redasse il cosiddetto *Vangelo di Luca* (ha affermato Rossellini: "Ho fatto *Atti degli apostoli* perché penso che il sorgere del cristianesimo sia un momento importante, che cambia le relazioni tra l'uomo e la natura e quindi pone il primo in condizioni di poter agire. Il risultato di ciò è stata la civiltà occidentale"). Risulta piuttosto chiaro perché quei circa trent'anni di storia del nascente cristianesimo siano apparsi a Rossellini degni di diventare uno, tra i più belli, dei suoi film didattici. Per almeno due ragioni. La prima era legata al fatto che in quel trentennio avvenne il trasformarsi del cristianesimo, soprattutto grazie a Paolo di Tarso, da quel minoritario movimento riformatore interno all'Ebraismo ch'era stato in Palestina seppe trasformarsi in una religione autonoma e diffusa e alla fine egemone nell'intera area mediterranea. La seconda, invece, era più legata al periodo in cui il film fu concepito e realizzato: esso narrava infatti dell'utopia – realizzata – d'un gruppo di giovani che, senza alcuna ricchezza né potenza che li guidasse, si mosse da Gerusalemme, seppe prendere le strade del mondo, riuscì a diffondere in esse il proprio messaggio di pace, amore fraterno, solidarietà. Protagonisti del lungo film rosselliniano, che dura sei ore, sono inizialmente l'insieme degli apostoli ma, da un certo momento in poi, diventa Paolo di Tarso (interpretato da Edoardo Torricella, attore e regista soprattutto teatrale) il personaggio principale della vicenda narrata. Il film, fedelmente ispirato al testo canonico, mostra chiaramente come sia soprattutto merito suo, uomo di profonda cultura ellenistica, se il messaggio evangelico – annunciato con scarso successo e anzi con un tragico epilogo a Gerusalemme e dintorni – si fece nel giro di pochi decenni un verbo di

segue a pag. successiva

Roberto Rossellini (1906 - 1977)

segue da pag. precedente

fede e di speranza per molteplici abitanti delle terre dattorno al Mediterraneo e poi per la maggior parte dei sudditi dell'ormai decadente Impero Romano. Rossellini dona molto spazio, nel film, alla cosiddetta "Assemblea di Gerusalemme", durante la quale i seguaci del profeta crocifisso discussero tra loro una questione cruciale: quei pagani che si convertivano, battezzandosi, al messaggio evangelico avrebbero dovuto anche circoncidersi? Ossia: scegliendo il Cristo, avrebbero dovuto scegliere anche una pratica comune alla sola religione ebraica? Molti discepoli di Gesù, soprattutto quelli che non erano mai usciti dal territorio palestinese, rispondevano affermativamente a tale domanda ma quanti, come Paolo, avevano molto viaggiato sapevano che molte persone erano pronte ad accettare il Verbo cristiano ma avevano difficoltà ad accettare, invece, una pratica di circoncisione totalmente assente dalle loro culture di provenienza. Rossellini comprese l'importanza di quella antica discussione e mostrò, nel suo film, lo stesso Paolo che fa un argomentato discorso – che nel testo originale degli *Atti degli Apostoli* non c'è affatto – a favore dell'abbandono dell'usi del circoncidere. E questa, alfine, divenne la decisione finale. Il film fu girato in Tunisia; ebbe quali consulenti religiosi Carlo Maria Martini e Stanislao Lyonnet ossia due autorevoli rappresentanti di un Cristianesimo aperto al dialogo con le altre religioni e con la Modernità; la musica per flauto, assai toccante, la scrisse Mario Nascimbene (compositore dedicatosi quasi unicamente, e con grande maestria, alle colonne sonore cinematografiche) ed è suonata da Severino Gazzelloni; la voce fuori campo è di Sonali Das Gupta, la moglie indiana di Rossellini.

E' da sottolineare il fatto che il film mostri, come sempre nel Rossellini "didatta", una profonda attenzione al contesto storico (esso risultando, in tal caso, un mirabile affresco del mondo mediterraneo del primo secolo dopo Cristo) e alla vita quotidiana, al lavoro, insomma agli aspetti antropologici e materiali dei vari ambienti culturali nei quali si svolge la vicenda narrata (così presentando episodi, momenti, scene in cui i protagonisti percorrono le tortuose strade del Mediterraneo antico, si rifocillano nei diversi luoghi incontrati cammin facendo, lavorano utilizzando gli attrezzi e le tecnologie dell'epoca, mangiano e bevono quanto il tempo e il luogo mettevano loro a disposizione). L'attenzione al contesto storico e alle forme della vita quotidiana è una caratteristica stilistica di Rossellini, un aspetto fondamentale della sua poetica filmica ("C'è sempre al fondo la vita quotidiana. Se avete visto *Atti degli Apostoli*, avrete visto come essa sia stata meticolosamente ricostruita. E' importante, perché dà all'uomo un aspetto comprensibile"). Un momento alto del film è rappresentato dalla scena (tratta da *Atti degli Apostoli*, 17, 23) in cui, nell'agorà di Atene e di fronte a numerosi cittadini di quella gloriosa città, Paolo di Tarso si rivolge loro dicendo: "Osservando i monumenti del vostro culto, ho trovato anche un'ara con l'iscrizione *Al Dio ignoto*. Quello che voi adorate senza conoscerlo, io ve l'annuncio". E ne nasce un appassionato, intenso, denso dibattito tra Paolo, portatore di una nuova concezione dei rapporti tra l'umano e il divino e quegli ateniesi, cittadini ellenistici ed eredi del paganesimo e del razionalismo antico. Rossellini non parteggia per nessuna delle due posizioni: egli sa che Atene e Gerusalemme sono le culle del pensiero moderno. A lui premeva che il suo film facesse riflettere gli spettatori di una televisione che, in quei tempi, aspirava a diventare più intelligente di quanto non sia, e nonostante il moltiplicarsi dei canali, poi davvero diventata.

Conclusioni

Ha scritto Rossellini: "*Atti degli Apostoli* è la storia dell'evangelista Luca ma anche del movimento etico della nostra storia quando l'idea ebraica di natura – dono di Dio che l'uomo deve usare per distinguersi dagli animali – si diffonde, grazie al Cristianesimo, nel modo pagano greco-romano, il quale aveva considerato la natura come qualcosa di inviolabile che gli uomini, per mezzo del rito e del rituale, cercavano di rendere benigna". Non c'è alcun dubbio che lo scopo dell'opera sia di far comprendere, ai telespettatori, questo tipo di cognizioni le quali serviranno loro per meglio rendersi conto di quel che sta succedendo nel mondo anche tutt'oggi. Però, avendo rivisto da qualche anno le sei ore del film, debbo dire che quel che più mi si è impresso nella mente è la visione di uomini – semplici ma pieni di progetti utopistici – i quali, accompagnati da un monotono ma austero e dolcissimo suono del flauto, vagano per mari e monti e deserti e città, dibattono tra loro di temi profondi ma ciò facendo lavorano, usano le mani, costruiscono oggetti. Insomma, vivono come si dovrebbe vivere: saviamente pensando e agendo. Questo rimane in fondo, e di qualunque suo film si stia parlando, ciò che di sublime Rossellini ci ha lasciato in eredità: il sublime della vita quotidiana, fatta inscindibilmente di spiritualità e di praticità, di etica e di tecnica. L'umile sublime rosselliniano.

Stefano Beccastrini

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, Anno XX/numero 5 - febbraio 1963 – Mino Argentieri (pag. 27)

Il bersaglio di Buñuel non è il cielo ma la terra

Mino Argentieri

Luis Buñuel, autore sottovalutato dalla critica italiana, è un artista le cui opere sono nate per disturbare i benpensanti di ogni specie. Chi ha chiuso il discorso sulla sua personalità, confinandolo fra gli ultimi e ostinati profeti del surrealismo, ha dato prova di non capire un bel niente, anche se è impossibile separare l'attività creativa di questo singolare e sconcertante regista dai suoi trascorsi, dalla sua milizia nella pattuglia dei surrealisti e dai suoi — per fortuna — inguaribili furori liberatori. Iconoclastia è il termine che, di solito, si usa quando ci si riferisce a Buñuel, cui taluni — la maggioranza — rimproverano di essere un intramontabile *énfant terrible*, preso soprattutto dall'assillo di *épater* la platea a ogni costo.

Tuttavia, le cose stanno diversamente e tanto più ce ne accorgiamo quanto più il cinema si popola di giovinetti avventurosi e di imbroglioncelli che si atteggiano a sovvertitori dell'ordine costituito ed esauriscono le loro riserve pirotecniche in suggestivi, rumorosi e innocui fuochi d'artificio. Ma Buñuel le proprie polveri non le spreca per stupire il pubblico, né per prestarsi a giuochi futili, né per rompere vetrine. Per questo motivo, contrariamente ai suoi maldestri imitatori, è odiato dai cavalieri serventi di madama Anastasia, i quali hanno abbastanza fiuto poliziesco per distinguere i veri rivoluzionari dai ribelli muniti di nulla osta concesso con il beneplacito della questura e della curia. Le traversie subite da *Viridiana*, prima in Spagna e adesso in Italia, insegnano e dimostrano ai maestri dell'accomodamento che il rifiuto del compromesso porta immancabilmente al duplice risultato di accostarsi alla pienezza dell'espressione artistica e di abbattere le robuste pareti dell'ipocrisia e del conformismo.

L'accusa gratuita dalla vocazione blasfema

Sul metro del gusto raffinato, della perfetta armonia, dell'eleganza e della sofisticazione stilistica, del garbo e della grazia, dell'idillio e dell'incanto, della schermaglia accortamente dosata, è assolutamente impossibile giudicare i film di Buñuel, che non seducono, non allettano, non confortano, bensì irritano e lacerano il tessuto dei valori codificati. L'accusa più facile e gratuita che si muova a Buñuel è quella di nutrire un'ostinata vocazione anticlericale, blasfema, e di impastare le sue storie con ingredienti i quali paiono mutuati dalle polverose pagine della letteratura d'appendice. Nondimeno, il più delle volte, le sentenze pronunciate su Buñuel sono arbitrarie, sia perché trascurano le esigenze produttive cui è costretto a sottomettersi un cineasta che vive in un regime capitalistico sia perché si ignora che poche sono state le occasioni di libertà riservate, in Francia e nel Messico, a questo poeta corrosivo; sia, infine, perché l'anticlericalismo buñuelliano, sebbene punteggiato di richiami anarcoidi, non si risolve in uno sfogo bilioso o in un alterco inconsulto.

I veri anticlericali, com'è noto, sono proprio coloro che credono in Dio e si comportano alla stregua di quegli amanti delusi, incapaci di cancellare il rancore per il fallimento di un amore infranto o non corrisposto. Che Buñuel provenga da queste fila, non v'è dubbio, ma ciò che c'interessa non è il punto da cui parte il regista spagnolo, allevato in un collegio dei gesuiti e cresciuto all'ombra di una fede trasformatasi in superstizione. Ciò che c'interessa è il lido cui approda, l'itinerario di una carriera che progressivamente è andata estendendo gli orizzonti della ricerca creativa. E allora non si sfugge alla costatazione che l'originario anticlericalismo di Buñuel si è arricchito, strada facendo, di più profonde e diramate motivazioni sino a divenire spirito anti-borghese e ad accogliere nel suo seno contenuti classisti.

Dal cielo alla terra, il viaggio di ritorno è stato rapido e proficuo. E alla terra oggi Buñuel è vincolato saldamente. Ne è testimonianza la sua filmografia, da cui sarebbe insensato estrarre tre o quattro esemplari artisticamente inappuntabili e isolarli, dimenticando che li precede e li segue una serie di testi facenti parte di un discorso unico e organico, ampliatosi e precisatosi nel corso degli anni; e ne è testimonianza incrollabile l'adesione alla causa dei proletari, il netto rifiuto della morale corrente, l'avversione nei confronti di una società ingiusta che contempla la suddivisione del consorzio civile in benestanti e non abbienti. In oppressori e oppressi, il nobile intento di togliere la maschera ai miti e alle credenze più insidioso.

In *Viridiana* le unghie di Buñuel si avventano sul sentimento della carità, complice di antiche ingiustizie. Ad esso, a onor del vero, non si sostituisce nessuna alternativa esplicita, ma fautore, cui preme anzitutto demolire le menzogne del nostro tempo, svelando le correlazioni esistenti fra talune strutture della società divisa in classi e le mediazioni ideologiche, rinvia allo spettatore il compito di tirare le somme. Con un procedimento demistificatorio Buñuel offre determinanti elementi di riflessione; non essendo un predicatore, lumeggia una situazione, indicandone i caratteri tipici. Le sue conclusioni, però, sono chiarissime: la pietà non supplisce la giustizia; non solo non serve a lenire le sofferenze degli uomini; non solo protegge il privilegio, lo avalla e cerca di nobilitarlo attraverso i vischiosi canali dell'elemosina, ma provoca la reazione opposta a quella sperata e trascina nel disordine i suoi sostenitori, innocenti o no.

Problemi della cultura 2 febbraio 1963 pag. 27 Rinascita

"Viridiana" e gli insensati interventi dei supercensori clericali

Il bersaglio di Buñuel non è il cielo ma la terra

L'accusa gratuita della vocazione blasfema

Il montaggio alterna lavoro e preghiera

Mino Argentieri

L'orgia profanatrice dei barboni, raccolti dalla novizia in preda ad aneliti espiatori e alla repressione degli istinti vitali, e la fine stessa di Viridiana, che affoga la sua purezza in un *ménage a trois*, violando e rinnegando le norme della sua condotta, segnano il crollo di una finzione spogliata di ogni orpello. Né, conoscendo le idee di Buñuel in materia di morale sessuale, si è indotti a concepire affatto come una condanna la sorte serbata a un personaggio che, se nel finale, ci è restituito nella sua intima essenza, in compenso trova nella licenziosità amorosa la via di una liberazione in senso decisamente anticristiano. In questa svolta della narrazione, a nostro avviso, si riaffaccia decisamente la matrice surrealistica del regista e si percepisce, in trasparenza, il limite di una poetica che nel sesso e nell'erotismo scova i motivi di una catarsi fuori del contesto storico e sociale. Nondimeno la contraddittorietà, o se si preferisce la complessità di un epilogo che lascia aperte parecchie porte, c'invita a pensare che Buñuel abbia mirato a rammentarci che, nell'ambito della mistificazione borghese, l'unico riscatto, per quanto sterile e parziale, scaturisce dalla rottura netta con le bardature moralistiche che umiliano, incatenano e appassiscono la natura.

Il montaggio alterna lavoro e preghiera

E' altrove, semmai, che noi intravedremo i termini definitivi del risarcimento che pure Buñuel ci promette: in quei lavoratori che, in un montaggio per contrasto, il regista oppone alla platonica speranza, al passivo raccoglimento e al tenue sollievo della preghiera. Cadremmo probabilmente in un grossolano errore se identificassimo il punto di vista del poeta con quello dei diseredati assistiti da Viridiana accumunando il cuore e l'intelletto Buñuel alla rivolta disperata, caotica e improduttiva dei medicinali.

In effetti, Buñuel, con la sua parabola, ha inteso soltanto tratteggiare il quadro della condizione storica, sociale e umana in cui versa la sua terra natale: e seppure, in periodo di neocapitalismo, la problematica buñueliana

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rischia di apparire anacronistica e sorpassata, non ci si allontana dai dati che contraddistinguono un mondo legato a rapporti semifeudali. Sotto questo aspetto, mai film fu più profondamente radicato alla cultura e alla realtà nazionale come *Viridiana;* mai l'aspirazione al sacrosanto capovolgimento di un ordine marcio e sbagliato assunse accenti più aspri, violenti, sinceri e appassionati: mai denuncia delle complicità, che spesso congiungono la Chiesa al carro della conservazione, toccò vertici incandescenti, evitando l'oltraggio. Contestarne la legittimità sarebbe arduo, dal momento che Buñuel non è un volgare polemista, ma un cineasta il quale programmaticamente si nega all'invettiva. L'*humour*, che pervade il suo racconto e discende dal fecondo filone della narrativa picaresca del suo paese, pur non stemperando la sostanza irriverente del film e suggerendoci la chiave dello svolgimento, impedisce la collerica, vana e incontrollata esplosione della bestemmia.

Buñuel è fin troppo imbevuto di razionalità e di umori volteriani per tradire il suo innegabile ateismo, anche se, imbrigliato nella rete dei simboli religiosi, continua ad avvertire il fascino spettacolare che emanano la iconografia, i paramenti e gli oggetti sacri, cui si appella e si ispira allo scopo di rivelarne l'oggettiva significazione e la destinazione profana. Buñuel è troppo attento alle concrete vicende degli uomini, per sollevare il pugno contro un'autorità sovrannaturale e incorporea. Come dicevamo, non è il cielo il suo bersaglio ma la terra. Solo un magistrato di corta visibilità estetica o un redattore della *Civiltà Cattolica* può cadere nell'equivoco sebbene sorga in noi il sospetto che, nel caso specifico, scomodando il tribunale, non la religione ci si prefigga di difendere, bensì si contesti il diritto al dissenso.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 5 - anno 20 — Sabato 2 febbraio 1963 — Lire 100

La crisi del MEC e della NATO

L'Europa dei vecchi e la nuova frontiera pag. 9

La Spagna dinanzi al Mercato comune pag. 10

Ripercussioni economiche del "no" francese pag. 22

Contro l'autoritarismo gollista

Sommario

Regioni: l'Umbria pag. 5

Prezzi: Milano pag. 7

Censura: Viridiana pag. 27

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, Anno XIX/numero 29 (n. s.) - novembre 1962 – (pag. 27)

Diario di Zavattini: Vigevano c'è davvero

Cesare Zavattini

Roma, 20 novembre 1962 . Sabato sera D'Alessandro mi ha parlato di Mastronardi, con il quale ha appena trascorso una settimana a Vigevano per certi suoi progetti, e anche questa notte verso l'una con Muzi si discorreva proprio di Vigevano e dei produttori circa la loro falsa esaltazione per la letteratura, che mirano sempre più a trasportare sullo schermo, attratti da quello che un libro ha di più consumato e risolto e mai partendo dal punto di rottura che il libro ha inteso segnare, per cui, se fosse ispirata da un criterio sul serio congeniale, l'operazione anziché di tutto riposo dovrebbe apparire a loro rischiosissima e quindi, secondo i criteri cui organicamente si ispirano, da evitare; ed ecco che stamattina alle ore otto e trenta suonano alla mia porta mentre una pioggia nera mi metteva di malumore, e entra uno di Vigevano. Sono di Vigevano, dice, e vorrei scambiare con lei qualche idea sul cinema. Per la verità mi succedono abbastanza spesso delle coincidenze cosi sorprendenti. Per esempio domenica, entro in casa alle tredici e trovo sul tavolo una scatola arrivata da Napoli con il talloncino *urgente* delle poste, piena di dolci di Caflish, sono un regalo di Ubaldo Maestri: nello stesso istante sotto le mie finestre dalla parte di via Vasi scoppia una musica da girovaghi, mi affaccio e c'erano i pazzarielli vestiti con i colori dei canditi e dei torroni; tre suonavano, due raccoglievano il denaro dalle finestre, due ballavano affrontati sottolineando la mossa con i colpi della grancassa. In venti anni che sto a Roma mai li avevo visti (sapevo che vengono spesso da Napoli e frequentano un alberghetto dalle parti di San Lorenzo). Il vigevanese, dunque, che voleva da me qualche lume, l'ho assalito io di domande e mi sono accertato prima di tutto che Vigevano esiste davvero: a un'ora da Milano, sopra un altipiano di una quarantina di metri sul livello del mare, e che tutti i suoi trentacinquemila abitanti lavorano e guadagnano e anche l'annata in corso ha segnato una flessione degli affari, del venticinque per cento, e un'ombra di paura è passata sulla città. La colpa è di alcuni compaesani modellisti, che sono andati a cercare fortune più rapide all'estero dove hanno svelato ogni segreto. Gli stessi tedeschi, che facevano scarpe pesanti dei chili, oggi si sono ingentiliti con quegli apporti e in più conservano la robustezza. E' tutto cosi condizionato dall'industria della calzatura che il contraccolpo si è sentito in ogni luogo, in un'officina degli stampi di ferro per le suole di gomma, in una fabbrichetta di mastici come in una fruttería. Ma c'è un brusio di complotti per riconquistare il primato e fornire ancora, tra l'altro, il cinquanta per cento di scarpe all'Italia. Ci sono puttane? Indigene no, dice, meno una vecchia sessantenne, e che lo fu, ed è in fondo rispettata. Poi dice: c'è una stagione nel Ticino che si va in barca (il barcè), sulle margherite, col remo a forcella, e qua e là lungo le rive boscose ci sono i pescatori del bel temolo, che vive nelle rapide e ha il dorso bruno e sotto un delicato avana con le pinne dai riflessi arancione. La sera è svuotata, dice, la gente va a letto presto. Un momento da cinema è quando intorno alle cinque c'è la fila dei torpedoni con in cima i nomi di Garlasco, Mortara, Ottobiano, Lomello, Gambolò e gli operai li assalgono per tornare in famiglia. Questo giovane alto e grosso che mi sta davanti descrive ora abbassando la voce i rumori che fino a notte alta escono dalle case, martellamenti ma delicati, fatti da donne soprattutto, sopra lastre di marmo per lo smusso delle tomaie ai bordi, i martellini sono a testa piatta. E' vera la storia della peste bianca, cioè degli odori del mestiere, acidi che ammazzano, e quando uno avverte i primi disturbi non c'è più niente da fare, ma non succede tanto nei grandi stabilimenti quanto nelle piccole aziende: perché un artigiano si è costruito col sudore una casetta all'americana bassa, e nello scantinato ci mette tutte le sue macchinette. Ma le sostanze chimiche che adopera pur tendendo coi loro gas a salire, sono fermate dai soffiti, bassi, quasi ad altezza d'uomo; e specie d'inverno si sente gridare «serra la porta» per il freddo, e si tirano sopra in questo modo, a poco a poco, il coperchio della bara. Un'altra immagine, dice, è quando passano i camion carichi di pellame appena scuoiata con dietro nuvole di mosche. Il ramiccio del pellame fresco serve poi a fare le caramelle, lo sa? Non lo so. Come vino, di locale hanno il ciurlina, un torchiato asprigno, da brughiera e da caldarroste,

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 24 novembre 1962 pag. 27 Rinascita

Diario di Zavattini

Vigevano c'è davvero

segue da pag. precedente

da nebbia. C'è un' infinita di biciclette e le usano volentieri anche i ricchi, non meno che in Emilia. Noi soffriamo a essere sotto Pavia, dice.

Il vescovo di Vigevano ha il mal della pietra

Adesso l'amministrazione è socialista, al sindaco Maretti si deve molto, bisogna riconoscerlo, come l'illuminazione moderna che arriva fino alla più lontana periferia in cui si comincia a sentire l'umido del fiume. Il vescovo ha il mal della pietra, dopo un gran seminario costruisce ancora, pare sia una brava persona ma non si spiega perché ha mandato via don Anglese, che era popolare, in quanto parlava dal pulpito senza mai alzar la voce, parlava insomma. Alla domenica in piazza non si distingue l'operaio dal padrone. Il vigevanese è attaccato alla famiglia anche se va molto in giro per il mondo. E' orgoglioso del cimitero, con le tombe più monumentali del necessario, e del minestrone, che si lascia lì a raffreddare fino a che non è duro tanto che il cucchiaio deve starci piantato nel mezzo, dritto. Ero ansioso di sapere se conosceva Mastronardi. Com'è? Dice che Mastronardi va o nel caffè Commercio o di fronte, al bar Principe; e ha una voce comune; piuttosto magrolino, gli occhi hanno delle improvvise ironie. Il 90 % della popolazione, o anche il 95% è stato tutto dalla sua parte per lo scandaloso arresto, anche se molti rimproverano al maestro elementare di essere «püsè comunista che socialista: credo non sia vero, dice, ma questa fama secondo me gli ha procurato l'arresto. C'è il ristorante «Cannone d'oro», la locanda «Tre Re», il «Caffè sociale». Si ferma: sembra che mi accorga solo stamattina di queste cose dice.

Venerdì ha telefonato un certo P. raccomandatomi da un amico del tempo milanese dei rotocalchi. Jansen. Si occupa del commercio delle spugne naturali, un commercio morente, e lui, che è verso la sessantina, vorrebbe tentare con il cinema. Mi domanda se ho letto quel suo «lavoretto». Riconosce che non manca di difetti, che ignora la tecnica del racconto cinematografico, ma vorrebbe che io ci mettersi le mani per dividere poi in parti uguali il ricavato. Vorrei domandargli notizie delle spugne ma la cattiveria ha il sopravvento e sto quasi mezz'ora al telefono per dimostrargli scientificamente che non ha la vocazione: «Non sono un critico, posso sbagliarmi. Le offro solamente della franchezza». Invece con un tranviere sono stato paterno: è uno che ha dei brutti soggetti anche lui, ma dice che tutti i giorni, appena finito il servizio, con un gran quadernone va in un'osteria sull'Aniene, sotto un pergolato, ed è capace di stare lì a scrivere tre o quattro ore regolarmente. Mi ha invitato a fargli compagnia, lei scrive in un tavolo e io in un altro, ci beviamo un mezzo litro, se vedesse che paesaggio. Allora gli ho detto che la strada dell'arte è lunga, e bisogna sgobbare anni e anni ne ha già una quarantina, e che capita spesso di essere riconosciuti solo dopo la morte.

Chi mi ha angosciato è un tale che non è venuto con dei fogli, dattiloscritti come P. o scritti a mano come il tranviere. Dice quello che mi sono sentito dire da decine di persone, da centinaia, che la loro vita non è comune. Di costui è comune il fatto che sia un cornuto, mentre non è comune che mi abbia cercato per confessarmelo e propormi di farne un film. Parlo come a un prete, dice, sono disposto a mettere sul tavolo tutto e lei ne ricaverà una forte trama. E' sposato da sei anni, sua moglie lo tradisce da cinque e lui non è mai riuscito a coglierla in flagrante. Lo sa, lo intuisce. Potrebbe giurarlo davanti a Dio, ma non ha la prova. E' impiegato al ministero delle Finanze e non ha mai avuto la forza di non andare in ufficio per pedinare la moglie. Non possono avere figli a causa di una operazione alle ovaie che la donna ha subìto fin dai primi mesi del matrimonio. Mi piacerebbe, dice, che lei facesse il film e poi invito mia moglie alla prima e vorrei vedere che faccia fa. Sarebbe un'opera santa, la storia di uno combattuto tra il dovere dell'ufficio e il desiderio di sapere. Una mattina, dice, l'ho seguita, poi ho perso le tracce, e mi ha fatto impressione vedere che le strade sono piene di uomini e di donne che non sono negli uffici, e che si guardano, si incontrano: e noi chiusi dentro. Ha mai visto lei l'entrata degli impiegati al ministero delle Finanze? Sembra che fuori non ci resti più nessuno e al contrario quando siamo entrati tutti noi negli uffici fuori c'è più gente di prima, che se ne frega di noi. Gli ho detto che torni dopo la fine del mese e chiacchiereremo.

Centinaia di migliaia di libri-film

Noi anziani non abbiamo ottenuto i risultati che alla nostra generazione erano commessi; emanciparsi dal cinema dei produttori. Chi ci impediva di tentare dei libri - film (uno dei cento esperimenti per far uscire il cinema da una cultura minore), di autori che riempiono dei metri di pellicola con le lunghezze arbitrarie rispetto alla consuetudine, dieci metri, cinquanta metri, cento metri; e che questa pellicola fosse il capitolo di un discorso, di un qualche cosa di assoluto che non è insomma il film nelle misure fisiche e ideali della Produzione ma scorribanda, confessione, denuncia ipotesi non meno ricche della libera pagina. Poter stampare come per un libro centinaia di migliaia di copie di libri-film a prezzi variati dalle mille alle duemila lire, e introdurli nelle case attraverso canali come le librerie o i negozi dei dischi — sorgerebbero meditazioni inattese — significherebbe favorire sul serio il cinema d'autore, farlo entrare nelle case, e nel corso di due o tre anni sembrerà mostruoso andare al cinema così come vi andiamo ora. Accanto a una germinazione antologica di questi libri-film, in cui si mescola la tipografia col disco e sottolineiamolo, con cento metri di pellicola, sorgerebbero delle vere e proprie programmazioni, dei servizi che renderebbero ancora più stretto il rapporto tra l'intellettuale e la gente. Un esercito di talenti, che non hanno mai osato entrare nel cinema e che entrando non possono che fare del cinema d'autore, porterebbe dei contributi rinnovatori, con venti soli metri un uomo di genio ristabilirebbe le prospettive giuste, ci costringerebbe a sentire quanto siamo complici di una abitudine cinematografica universale intrinsecamente dominata dalla massimizzazione dei profitti. Uscirebbero duecento trecento di questi libri-film all'anno e il discorso critico si farebbe serrato. Ci vorranno dei proiettori economici, e non c'è da dubitare che in un'epoca come la nostra se ne farebbero subito milioni a buon mercato. Li avremmo a portata di mano come i giradischi per vedere questi dieci metri, questi cinquanta metri, questi cento metri degli spiriti più avanzati che si servono giorno per giorno del mezzo più avanzato e scuotono la pace domestica nemica spesso della pace pubblica. E la quantità dei giuochi delle idee degli sviluppi del linguaggio che pezzi di pellicola così indipendenti consentono, di poco costo e di tempestiva fattura, sempre nel cuore dei fatti, è enorme.

Cesare Zavattini

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 29 (nuova serie) anno 19 — Sabato 24 novembre 1962 — Lire cento

Chi indebolisce il governo?

Il centro-sinistra naviga in acque procellose. Questo, ormai, lo sanno e lo dicono tutti. La settimana scorsa si parlò addirittura, per ventiquattr'ore, di crisi di governo e nelle redazioni — anche perché vi fu una strana apertura di consultazioni, al Quirinale — cominciarono a circolare i nomi di possibili candidati alla successione.

Come mai? Da che deriva questo stato di precarietà di una formazione governativa che può vantare appoggiarsi su una vasta (e quindi stabile) maggioranza parlamentare? Dove sono dunque gli avversari capaci di mettere nei guai e di far barcollare lo « stabile » esperimento? A destra? A sinistra? Da tutte e due le parti, ci spiegano i giornali come la Stampa e il Messaggero, quando vogliono difendere il governo e al tempo stesso rassicurare i loro lettori circa la natura non giacobina e tanto meno bolscevica del ministero presieduto dall'on. Fanfani. E questa buffa storia dell'attacco concentrico dalle « estreme » fa capolino ogni tanto anche sulle colonne dell'Avanti!, allorché i comunisti vengono accusati di voler creare difficoltà e in definitiva di tendere ad abbattere il governo e di liquidare l'attuale formula politica.

Vediamo dunque, per quanto ci riguarda: le nostre iniziative hanno davv'ero questo carattere? In che senso e da che punto di vista sono contro il centro-sinistra? L'ultimo caso è noto. I comunisti hanno proposto alla Camera l'immediato dibattito e la sollecita approvazione della legge elettorale che permetterebbe di procedere rapidamente alla creazione delle Regioni previste dalla Costituzione. Hanno detto che questa legge è in ritardo di quattordici anni, è pronta in commissione da un anno e mezzo, e che è uno scandalo farla aspettare ancora, nel momento in cui comincia ad approssimarsi l'esaurimento della legislatura. La nostra proposta, però, è stata respinta dalla maggioranza; respinta dal governo, che nel frattempo ha approntato (ma non ancora presentato) altre quattro leggi per l'attuazione delle Regioni, e ha dichiarato che bisogna discutere la materia tutta insieme (ma non ha detto quando); respinta dalla DC, dal PSDI e dal PRI (caso piuttosto, quest'ultimo, dal momento che la legge elettorale da noi sollecitata porta il nome dell'on. Oronzo Reale); e respinta in sostanza dal PSI, che nella votazione si è astenuto. Ebbene, l'iniziativa comunista rappresentava la richiesta di attuazione di uno dei punti chiave del programma governativo per questa legislatura; mentre il « no » della maggioranza comporta senza dubbio un ulteriore, e forse irrimediabile, ritardo nell'avvio della riforma regionale. Il perché lo si sa. Il gruppo dirigente moro-doroteo della DC non ha alcuna fretta di varare le Regioni, fino a quando non siano maturate determinate condizioni politiche generali. E nel frattempo tiene il governo sulla corda, col ricatto reso addirittura esplicito nell'ultimo Consiglio nazionale democristiano: o le cose avvengono nei tempi, nei modi e con i contenuti che i moro-dorotei reputano accettabili, o va tutto in baraca. Non diversamente ci si è comportati per quel che concerne la nazionalizzazione dell'energia, non diversamente ci si è comportati per la scuola, non diversamente ci si sta comportando per le leggi agricole. Quando poi nel paese ci si muove e ci si batte per altri tempi, per altri modi e per altri contenuti — e cioè per il rispetto degli impegni che furono all'origine della costituzione del governo attuale — allora ecco l'accusa di voler creare fastidi e impedimenti all'azione ministeriale.

Naturalmente nel paese ci si muove e ci si batte lo stesso: basta vedere quel che sta succedendo in queste settimane nelle campagne. Ma tutto ciò mette abbastanza bene in chiaro che le reali forze crasse e antrannistiche del centro-sinistra sono all'interno del centro-sinistra stesso. Abbiamo di fronte una situazione veramente paradossale, nella quale la condizione per l'esistenza del governo è la mia applicazione del suo programma, o per lo meno di parti essenziali del suo programma? Adesso poi agli elementi del ristallo se n'è aggiunto un altro, con la minaccia di uno scioglimento anticipato delle Camere (un motivo « tecnico » si trova sempre) qualora le Camere rivelassero una deplorevole sollecitudine nel por mano alle leggi e alle riforme che sono state promesse al paese.

E probabilissimo che intenzioni di questo genere fossero già nella mente dei moro-dorotei fin dall'epoca del Congresso di Napoli e della formazione del governo. E molto nello stile dei maggiorenti democristiani. Del resto, proprio qui risiede quella fondamentale ambivalenza della formula di centro-sinistra che non si siamo mai stancati di denunciare fin dal primo istante. Quindi non c'è da sollevare questioni di coerenza nei confronti dei moro-dorotei, così come non c'è da sollevare questioni di coerenza nei confronti dei padroni, dei monopolisti, degli speculatori quando difendono con ogni mezzo i loro interessi e i loro intralazzi. Tuttavia la risposta a questo incredibile stato di cose dovrebbe venire immediato dalle altre forze che nel centro-sinistra operano e che del centro-sinistra portano la loro parte di responsabilità di fronte al paese. Ci riferiamo ai repubblicani e ai socialdemocratici, ci riferiamo (perché no?) all'ancorevole Fanfani e alle sinistre democristiane, ci riferiamo in primo luogo ai compagni socialisti.

La questione è di fondo. Per cinque anni la Democrazia Cristiana è stata agitata da un travaglio drammatico, che l'ha portata sull'orlo della spaccatura. Tale travaglio era provocato dalla con-

Luca Pavolini

(continua in seconda pagina)

Sommario

P. 2 Paolo Spriano — La cultura per la pace
5 Mario Mazzarino — Richiamo alla società in tema di programmazione
6 Libero Pierantozzi — Sesto S. Giovanni: gli operai e la città
19 Giorgio Signorini — Alternativa del PCF al «cartello dei no»
21 Ada Gobetti — Giovanni Roveda
22 Ruggero Spesso — Divario tra produttività e salari
24 Gianino Ferrata — Il vecchio tema dell'ermetismo
25 Vittorio Strada — Il compagno tempo e la compagnia arte
26 Luigi Pestalozza — Scandali e tristezza dei concerti milanesi
27 Cesare Zavattini — Vigevano c'è davvero
28 Antonio Del Guercio — Sofferta realtà del Messico nella pittura di Orozco e Siqueiros
32 Aldo De Jaco — Le 4 giornate di Napoli

Il dibattito sulla coesistenza pacifica

Il testo degli articoli del Genmingibao e della Pravda

pag. 12

America Latina (2021) Damiano e Fabio D'Innocenzo

Sinossi: Latina: paludi, bonifiche, centrali nucleari dismesse, umidità. Massimo Sisti è il titolare di uno studio dentistico che porta il suo nome. Professionale, gentile, pacato, ha conquistato tutto ciò che poteva desiderare: una villa immersa nella quiete e una famiglia che ama e che lo accompagna nello scorrere dei giorni, dei mesi, degli anni. La moglie Alessandra e le figlie Laura e Ilenia (la prima adolescente, la seconda non ancora) sono la sua ragione di vita, la sua felicità, la ricompensa a un'esistenza improntata all'abnegazione e alla correttezza. È in questa primavera imperturbabile e calma che irrompe l'imprevedibile: un giorno come un altro Massimo scende in cantina e l'assurdo si impossessa della sua vita

Tonino Mannella

America, come il grande Paese, patria dei sogni realizzabili, dove tutto è possibile basta volerlo, il posto dove la finzione regna sovrana, dove i cartelloni pubblicitari ricordano continuamente il percorso corretto per una vita sociale accettata e accettabile, punto di arrivo e insieme nuova ripartenza per intere generazioni.

Latina, una città che fino a cento anni fa non esisteva, nata da una bonifica, dove la realtà non permette di sognare e la desolazione affiora in superficie come l'acqua della palude.

I temi principali del terzo lungometraggio dei gemelli D'Innocenzo sono già tutti nel titolo: il contrasto tra apparenza e realtà, l'acqua, il tentativo di rinascita.

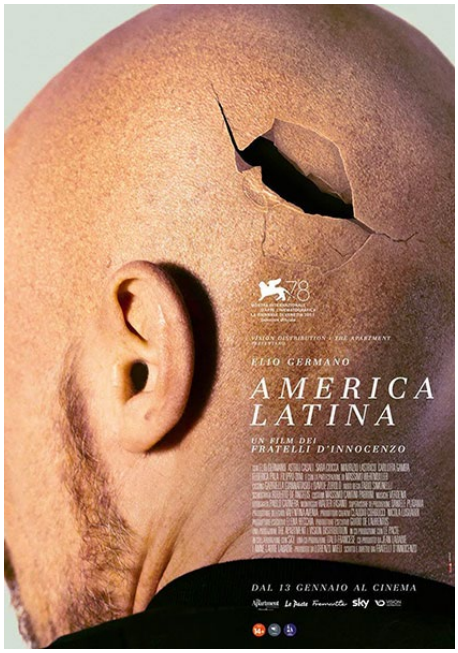
La vita del dentista interpretato da Elio Germano, ormai attore feticcio dei fratelli romani, è apparentemente perfetta: uno studio dentistico avviato, una famiglia adorabile, la bevuta settimanale con gli amici, una casa strana e per certi versi inquietante, ma accogliente, con piscina e vista sull'agro pontino. La perfezione viene però rotta da una scoperta sconvolgente che mette a repentaglio la struttura che l'uomo ha costruito intorno a sé facendo crollare le certezze, insinuando dubbi nella sua mente, fino al punto che i punti di riferimento che sembravano fermi e irremovibili vacillano fino a scomparire.

Il film è costruito come un thriller ma non ne segue fino in fondo le dinamiche, c'è un mistero da scoprire ma non tutte le cose si riveleranno per come appaiono, di più non si può dire. Lo spettatore è costretto a vedere con lo sguardo del protagonista, a scoprire con lui l'orrore che si cela dietro la sua esistenza, ciò che si nasconde sotto un'apparente costruzione perfetta in cui ogni cosa ha il posto e la sua funzione. Quello che si vede nella zona giorno della sua vita o dalle ampie vetrate della sua villa apparentemente accessibile allo sguardo di chiunque è ben diverso da ciò che si cela in cantina, punto inaccessibile della casa. Come già in *Psycho* ecco allora che i livelli della casa diventano presto una metafora della mente umana, è facile riconoscere nella cantina il corrispettivo nascosto e irraggiungibile di un uomo dove i pensieri più disturbanti e meno conformi alla vita sociale prendono il sopravvento, dove emergono comportamenti inaccettabili e inconfessabili anche a se stesso. Come amano ripetere i registi, il film racconta una storia d'amore, per questo motivo è un thriller, una storia d'amore particolare che mette in luce una sensibilità e una mascolinità i cui canoni si discostano da quelli che la società contemporanea accetta come dominanti, ma, se da un lato tali aspetti producono il contrasto che genera il disagio, dall'altro consentono all'uomo di guardare dentro se stesso e intraprendere un percorso di crescita difficile e tortuoso. La vera protagonista è quindi la sensibilità, quella di un uomo capace di commuoversi di fronte alla figlia che suona il piano e, allo stesso tempo, si vede costretto a gestire una cosa più grande di lui, di cui non (ri)conosce l'origine o forse ha paura di farlo. In questo modo i registi inducono abilmente un meccanismo d'identificazione dello spettatore che lo porta a empatizzare col protagonista nonostante tutto.

Un film che gioca sugli opposti, il sopra della casa, l'America, un mondo quasi idilliaco abitato da figure angeliche e il sotto, la cantina, Latina, la parte intima e nascosta con cui non si vorrebbe mai avere niente a che fare, ma che inevitabilmente si affaccia nella quotidianità. In fondo è il dramma di chi, come il dentista Santi, si ritrova a vivere una vita indirizzata su binari predefiniti senza possibilità di deviazione dove il ruolo assunto nella società

diventa identificativo della persona. In questo senso il film racconta il tentativo di un uomo di adattare la sua natura a una realtà lontana da lui ma il risultato di tale traiettoria non è facile ne privo di conseguenze.

Come e forse più di *Favolacce* il film è disturbante ma qui, più che nel precedente, l'aspetto narrativo è accompagnato da un'estetica potente nella quale l'impronta cromatica si abbina a



una ricerca espressionista e il gioco di riflessi sottolinea l'ambiguità del protagonista e della sua esistenza. Molti sono i riferimenti letterari e cinematografici, si possono infatti facilmente trovare richiami a Raymond Carver, Edward Hopper e al *Nosferatu* di F.W. Murnau esplicitamente citato e reinterpretato in una delle scene più suggestive. Proprio l'ambiguità è uno dei tratti distintivi della pellicola che chiede molto allo spettatore in termini di coinvolgimento e d'interpretazione, i gemelli D'Innocenzo infatti evitano di dare indicazioni riguardo le motivazioni dei personaggi o riferimenti temporali che forniscano informazioni sull'origine della situazione. Più che alla soluzione dell'enigma l'interesse dei registi è infatti puntato sulla traiettoria esistenziale dell'uomo e sulle scelte che tale percorso contribuirà a intraprendere, si interroga e ci interroga su quanto siamo disposti a guardarci dentro e fare i conti con la parte scomoda e disturbante che potremmo trovarci.

Ancora una volta il cinema dei fratelli D'Innocenzo si dimostra come uno dei più interessanti del panorama cinematografico italiano attuale e il loro modo di porsi dietro la macchina da presa non è mai banale o stereotipato, forse è presto per parlare di uno stile proprio e definito ma la loro impronta autoriale è ben presente e anche il fatto che *America Latina* generi pareri discordanti e dibattiti anche accesi può essere considerata una testimonianza del fatto che questo, come le loro opere precedenti, induca riflessioni che vanno al di là della narrazione.

Tonino Mannella

Rassegne

La Mosfil'm e il cinema in Russia

La rassegna cinematografica della FICC sul cinema russo conclude il lavoro culturale di un tormentato anno 2021. **Diari di Cineclub** propone dell'iniziativa l'esame e la recensione di alcuni di capolavori russi presenti nella programmazione

Marco Asunis

La FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, in collaborazione stretta con i prestigiosi Studios Cinematografici MOSFIL'M di Mosca e il suo direttore generale il regista Karen G. Shakhnazarov, ha organizzato alla fine dell'anno appena passato, il 2021, una rassegna sul cinema russo, sottotitolata in italiano e tutta incentrata sul secondo conflitto mondiale, che in quella immane tragedia nazionale l'Unione Sovietica ebbe la perdita di circa 25 milioni di morti. *La Mosfil'm e il cinema in Russia: l'eroica guerra al nazifascismo quale resistenza identitaria alla contemporaneità post comunista*, è il titolo del progetto culturale della FICC. Un progetto che ha avuto il sostegno e il patrocinio da parte dell'Assessorato alla Cultura della Regione Sarda, del MiC – Ministero della Cultura, della Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari e da vari altri enti e associazioni culturali, come il CELCAM – *Centro per l'educazione ai linguaggi del cinema, degli audiovisivi e della multimedialità* con la presenza di diversi docenti universitari di storia e critica del cinema e di lingua e letteratura russa. Di questi ultimi si vogliono riproporre per **Diari di Cineclub** l'intervento di Stefano Pisu, che ha presentato *Hanno combattuto per la Patria* (1975) di Sergeij Fedorovic Bondarčuk, dando attraverso questo film uno sguardo più generale alla storia del cinema di questo paese in relazione alle vicende storiche e politiche dell'Unione Sovietica prima e della Russia dopo, e di Diego Cavallotti che ha introdotto il film *La strada per Berlino* (2015) di Sergej Popov. La terza recensione critica che si propone riguarda quella realizzata specificamente per **Diari di Cineclub** da uno spettatore del pubblico della manifestazione sarda, Alessio Cossu, il quale aggiunge a questa particolarità quella di aver attraversato tutta la Sardegna, da Macomer a Cagliari, pur di vederla e non perdersela. Il film in questione da lui recensito è *Quando volano le cicogne* (1957) di Mikail Konstantinovic Kalatozov, che nella programmazione generale è stato presentato da Elisabetta Randaccio, critica cinematografica e rappresentante della FICC nella IFFS – *International Federation of Film Societies*.

Marco Asunis

Diari di Cineclub | Media partner

La Mosfil'm e il cinema in Russia

Quando volano le cicogne (1957)

Alessio Cossu

Nello stesso anno (1957) in cui viene pubblicato il romanzo di Il'ja Erenburg *Il disgelo*, gli spettatori dell'Unione Sovietica assistono alla proiezione di *Quando volano le cicogne*, di Michail Kalatozov, film che, secondo non pochi critici, del disgelo sarebbe assurto a unanime simbolo. Fatto unico nella storia del Festival di Cannes, l'opera del regista russo, prodotta dalla Mosfilm, ottiene la Palma d'Oro, sbaragliando per l'occasione anche l'ostica concorrenza di *Mon Oncle* del transalpino Jacques Tati. La trama della pellicola è di per sé abbastanza lineare. A Mosca, Boris e Veronica si amano teneramente ma, scoppiata la seconda guerra mondiale, Boris parte volontario proprio il giorno del compleanno di Veronica ed aessi non riescono a incontrarsi. Veronica, in attesa di avere notizie da Boris, viene sedotta dal cugino Marco, che la sposa. La giovane donna, tuttavia, non riesce a scordare il suo Boris.

Il consenso intorno al film arriva grazie alla collaudata formula contenutistica della cinematografia sovietica, ovvero una storia d'amore drammaticamente inscritta nel contesto della seconda guerra mondiale, veicolato tuttavia attraverso stilemi e moduli espressivi in sostanziale consonanza con le novità che provenivano dai fermenti del coevo Cinema ceco e polacco, del *Cinema Veritè* francese e del *Free Cinema* britannico. Evidenti anche i debiti nei confronti del Neorelismo italiano, corrente di cui tuttavia già il cinema dell'epoca staliniana subiva l'attrattiva. La pellicola di Kalatozov si fa interprete di una nuova sensibilità che si estrinseca in uno sguardo fortemente soggettivo, che mentre sul piano diegetico permette alla protagonista di emanciparsi dagli stereotipi del realismo socialista, ovvero dall'accettazione del sacrificio dei sentimenti sull'altare della guerra patriottica, su quello stilistico detta nuovi principi in fatto di sceneggiatura, fotografia e montaggio. Nata da un testo teatrale, in ossequio al cogente bisogno di spontaneità, individua intimità e privata sensibilità cui si dovevano ispirare le azioni dei personaggi, la sceneggiatura dovette essere epurata di tutte quelle scelte che li avrebbero viceversa confinati su un piatto orizzonte evenemenziale. Non a caso è proprio il personaggio femminile a farsi portavoce del cambiamento: la giovanissima Veronica non è solo il volto nuovo della cinematografia sovietica, ma è l'emblema dell'empito di libertà che pulsa nell'aria. Il suo ruolo più che ai precedenti femminili della cinematografia sovietica è accostabile alle sofferte e talvolta enigmatiche figure della letteratura slava, quali Lara de *Il dottor Živago*, o *Nataša* di *Guerra e Pace*. La sceneggiatura del film predilige spazi aperti che evidenzino l'attraversamento di luoghi lontani dall'ufficialità del potere e quelli in cui la scenografia sia comunque quanto più naturale è possibile. Altrettanto naturale e spontanea risulta la recitazione degli interpreti. I toni ufficiali e stentorei (eccezion fatta per le tirate ironiche) arrivano dagli altoparlanti, dalle radio, ma per il resto l'eloquio degli attori risulta talvolta addirittura sommesso, appena accennato: i personaggi stabiliscono così con il pubblico un rapporto più confidenziale, quasi intimo, che è anch'esso una delle chiavi del successo del film. Questa modalità recitativa fu possibile grazie a microfoni più ravvicinati e che davano in questo modo una sensazione di maggiore immediatezza. Per quanto riguarda la fotografia, l'operatore Sergej Urusevskij ricorre a tutti quegli stilemi banditi sotto lo stalinismo e che ora, invece, esprimono una forte carica soggettivizzante e una profonda tensione individuale: i primissimi piani, che da un lato impediscono allo spettatore di orientarsi nello spazio e dall'altro forzano la sua identificazione coi personaggi; le inquadrature fuori fuoco, che mescolano il sogno e il desiderio alla realtà dando di quest'ultima una lettura non sempre univoca; i chiaroscuri fortemente contrastati, che esaltano la bellezza di Veronica tingendo tuttavia il suo volto di un malinconico *spleen*. È soprattutto nella scena di un bombardamento e dell'oscuramento che emergono tali effetti. A Boris, invece, che rappresenta la continuità rispetto al comune sentire del *milieu* nel quale è inserito, sono prevalentemente riservati campi lunghi privi di una particolare connotazione. Ancor più ardito, ancora più innovativo, se possibile, il montaggio: la singolare scena della fine di Boris venne ottenuta costruendo intorno all'attore un binario circolare per rendere la sensazione dello stordimento e della perdita di coscienza. La scena nella quale il *pathos* risalta con più evidenza è quella relativa al delirio di Veronica che precede il suo tentativo di suicidio. Il suo vagare, il suo correre nel bosco è reso con un montaggio ritmico che parcellizza l'unità dell'orizzonte visivo frantumando una volta per sempre uno dei dogmi del realismo socialista: l'oggettività dello sguardo.

Alessio Cossu

Laureato in lettere insegna materie classiche. Ha lavorato presso l'Ufficio stampa del Teatro Lirico di Cagliari. Coltiva la passione per il cinema e ne scrive su Ondacinema.

La strada per Berlino di Sergej Popov (2015)

Diego Cavallotti

Nell'estate del 1942, nei dintorni di Stalingrado, il tenente Ogarkov, ufficiale dell'esercito sovietico, viene condannato a morte perché non è riuscito a consegnare un ordine di fondamentale importanza a un avamposto attaccato dai nazisti. Mentre attende di essere giustiziato, un'ulteriore incursione dell'esercito tedesco lo lascia solo in compagna del suo carceriere, il soldato kazako Dzhurbaev, che si incarica di portarlo al quartier generale.

Prende così avvio *La strada per Berlino*, pellicola del 2015 la cui sceneggiatura è ispirata a due fonti: il racconto "Dvoe v stepi" ("Due nella steppa") di Emmanuil Kazakevich, da cui era già stato tratto l'omonimo film del 1962 diretto da Anatoly Efros, e i diari di guerra di Konstantin Simonov. Ne deriva un progetto artistico supervisionato dal produttore Karen Shakhnazarov per la Mosfil'm e diretto da Sergei Popov, la cui architrave narrativa rimane, come nel racconto di Kazakevich e nel film di Efros, il rapporto prima di contrapposizione e poi d'amicizia fra i due militari, ben interpretati da Amir Abdykalov e Yuriy Borisov, mentre, sullo sfondo, emerge il tema del sacrificio del popolo sovietico durante la Seconda Guerra Mondiale.

Tale dimensione sacrificale (e sacra) non coinvolge più la collettività sotto la guida del leader carismatico o dell'avanguardia del partito, come avveniva nei film prodotti durante gli anni del blocco orientale, ma due individui le cui storie si intrecciano malgrado la loro diversità: Orgakov è infatti un ufficiale russo da romanzo ottocentesco, colto e sempre disponibile ad aiutare il prossimo; Dzhurbaev è, invece, un soldato kazako analfabeta, inizialmente diffidente nei confronti di Orgakov che, successivamente, si lega indissolubilmente a lui. Ciò conferisce al film una configurazione da racconto di formazione in cui ognuno dei due protagonisti cresce grazie all'incontro con l'altro: se Ogarkov apprende, grazie a Dzhurbaev, l'importanza del sacrificio di se stessi, quest'ultimo impara dal russo il senso della complessità del mondo e la necessità, come accade nella sequenza dell'attraversamento del Volga, di aprirsi all'inaspettato.

La simbiosi dei due personaggi è dunque la vera protagonista del film, che culmina con la morte di Dzhurbaev e la definitiva introiezione dell'imperativo morale da parte di Ogarkov. Egli, infatti, dopo aver raggiunto una zona in apparenza sicura, ossia la casa della vedova Mariya, interpretata da Mariya Karpova, perde l'amico a causa di un improvviso attacco dell'artiglieria tedesca: si ritrova così solo, all'inizio di una possibile storia d'amore con Mariya e lontano dal quartier generale, mentre gli sviluppi del conflitto hanno fatto passare in secondo piano la sua esecuzione. Ogarkov decide comunque di seguire le indicazioni di Dzhurbaev, abbandonando Mariya e consegnandosi alle autorità, le quali, dopo aver valutato le azioni eroiche compiute insieme al kazako, fra cui un assalto a un distaccamento tedesco, riabilitano l'ufficiale.

Nell'ultima sequenza possiamo così vedere Ogarkov che, giunto a Berlino nel 1945, impartisce ordini ai propri sottoposti, mentre un commilitone gli mostra un articolo di giornale la cui foto lo ritrae insieme al soldato kazako. I titoli di testa sanciscono la fine dell'arco di trasformazione dell'ufficiale russo: egli, grazie all'esempio di Dzhurbaev, capisce ciò che un civile in tempo di pace non avrebbe mai potuto comprendere, ossia che la Seconda Guerra Mondiale non è stata solo un percorso di sacrificio e redenzione di un popolo inteso in senso astratto, ma ha inciso concretamente sulla biografia di chiunque vi abbia partecipato, cambiandolo per sempre. Nelle ultime inquadrature, infatti, vediamo un Ogarkov ormai maturo, non più giovane e sprovveduto, ma capace di dirigere alcune operazioni relative alla conquista di Berlino, mentre il volto di Dzhurbaev, mediato dalla carta stampata, compare per l'ultima volta.

Il finale de *La strada per Berlino* si colloca così agli antipodi rispetto alla grande epopea stalinista de *La caduta di Berlino*, prodotta sempre dalla Mosfil'm nel 1949 e diretta da Michail Čiaureli, in cui una truppa dell'esercito sovietico, seguita dalla macchina da presa per tutto il film, si ritrova in un bagno di folla a Berlino. Qui, oltre a mostrare il ricongiungimento di uno dei protagonisti della pellicola, il soldato Aleksej Ivanov, e della sua amata Nataša, Čiaureli mette in evidenza il ruolo di Stalin come padre della patria: nella sua giacca militare bianca, il leader comunista impartisce benedizioni alla folla, ricordando coloro che hanno dato la vita per la causa.

Sebbene il 2015 non rimandi a un'epoca di nostalgie staliniane, il tema fondamentale di un simile discorso viene riproposto anche nel film di Popov, anche se con un'importante ricalibratura: dobbiamo ricordare coloro che hanno sacrificato la vita per la libertà del popolo russo non a beneficio di un grande racconto collettivo e di classe, ma perché il percorso di redenzione della guerra ha riguardato la vita individuale e concreta dei padri della Russia contemporanea, i cui sforzi, nonostante i grandi cambiamenti degli ultimi trent'anni, non si sono ancora esauriti.

Diego Cavallotti

E' ricercatore presso l'Università degli Studi di Cagliari, dove insegna Media Education, Postcinema e Digital Storytelling e Teoria e Tecnica del Linguaggio Cinematografico. È autore di diversi saggi per riviste di rilievo nazionale e internazionale e di tre monografie, intitolate Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995), Labili tracce. Per una teoria della pratica videoamatoriale e Transarchivi. Media radicali, archeologie, ecologie.

Hanno combattuto per la Patria, uno sguardo ampio sulla guerra

Stefano Pisu

Non è privo di interesse inquadrare il film di Sergej Bondarcuk, *Hanno combattuto per la patria* (Они сражались за родину, 1975) secondo due prospettive, una relativa alla carriera personale del suo autore, l'altra relativa invece al genere cinematografico del cinema di guerra. Un primo modo di presentare/introdurre questo film è quello di inserirlo nella parabola professionale del suo regista, una parabola in cui occorre tenere presente la sua traiettoria interna e internazionale. Bondarchuk si afferma nel cinema come attore prima ancora che come regista. Nel 1948 si laurea infatti alla scuola per attori della VGIK, ovvero l'istituto statale di cinematografia, la più antica scuola di cinema al mondo, che era stata fondata nel 1919, poco dopo la rivoluzione quindi. Come attore ha la parte principale nel film *Taras Shevchenko* di Igor Savchenko del 1951, uno dei film più importanti della quantitativamente scarsa produzione cinematografica del secondo stalinismo, ovvero degli anni che vanno dal secondo dopoguerra alla morte del dittatore georgiano. Il debutto alla regia di Bondarchuk avviene nel 1959 con il film *Il destino di un uomo*, in cui recita anche la parte del protagonista. Il debutto registico è un grande successo in patria e il film ha una buona circolazione anche all'estero. Nel 1959 *Il destino di un uomo* vince il primo premio sia al festival di Mosca che al festival di Locarno. Il film fa parte di una serie di opere uscite fra la seconda metà degli anni '50 e la prima metà degli anni '60 che hanno avuto fortuna anche ad ovest della cortina di ferro e che hanno rappresentato il disgelo degli anni di Krusciov attraverso una rappresentazione della guerra umana e lontana dalla retorica e dalla celebrazione tout court dell'epoca staliniana. Tuttavia, la definitiva consacrazione a livello internazionale di Bondarchuk coincide con la seconda metà degli anni Sessanta quando, con il suo monumentale *Guerra e Pace*, uscito in due parti in URSS nel 1965 e 1966, vince l'Oscar per il miglior film straniero nel 1969. Bondarchuk è così all'apice della sua fama internazionale. La fortuna di *Guerra e Pace* fa sì che il cineasta sovietico sia coinvolto anche in progetti di coproduzioni con paesi d'oltrecortina e in particolare l'Italia. Il produttore Dino De Laurentiis lo assume per girare *Waterloo* che uscì nel 1970: una coproduzione italo-sovietica che si avvale anche di apporti finanziari e creativi hollywoodiani. Più tardi, nei primi anni 80, un altro produttore italiano, Nello Santi, scrittura Bondarchuk per una coproduzione meno conosciuta, ovvero *Campane Rosse*, con Franco Nero che interpreta il giornalista americano John Reed, che aveva raccontato la rivoluzione d'Ottobre. La realizzazione del film *Hanno combattuto per la patria*, uscito nel 1975, si trova proprio in mezzo alle due coproduzioni con l'Italia, commissionato dal Goskino per celebrare il 30° anniversario della vittoria nella seconda guerra mondiale. Nel 1986 durante il celebre V congresso dei cineasti sovietici, celebre perché sancì l'affermarsi delle tendenze riformiste e della glasnost gorbacioviana anche nel settore cinematografico, Bondarchuk insieme ad altri cineasti ritenuti oramai facenti parte della vecchia guardia e maggiormente vicini agli apparati del potere più conservatori, sono esclusi dagli organismi dirigenti. Bondarchuk muore infine nel 1994, dopo il fallimento del progetto di coproduzione sul romanzo *Tichij Don*.

Un secondo modo per introdurre questo film è, invece, inserirlo in un discorso cronologicamente più ampio che riguarda lo sviluppo del genere cinematografico del film di guerra in Unione Sovietica e l'importanza che questo genere cinematografico ha per comprendere meglio la storia stessa della Russia del XX secolo. La studiosa americana Denise Youngblood ha individuato quattro principali ragioni che spiegano il posto speciale occupato dai film di guerra nella storia del cinema sovietico:

1) La Russia sovietica prima e l'URSS poi nascono e si consolidano come stati in un contesto bellico che va dalla Prima guerra mondiale (1914) alla guerra civile (1921) al cui interno ci fu anche l'intervento dei paesi stranieri. Si può anche affermare che in un certo qual modo l'URSS si dissolva in guerra se si pensa alla guerra d'Afganistan, fra il 1979 e il 1989, e al suo ruolo affatto secondario nel processo di disgregazione dell'URSS.

2) Le guerre, sia quelle fattualmente accadute che la loro mitologizzazione, hanno servito da base fondamentale per il mantenimento di quello che strutturalmente era uno stato autoritario centralizzato, a partire dal discorso dell'accerchiamento capitalistico-borghese negli anni 20 e 30, la grande guerra di liberazione contro la Germania e poi quello che fu definito l'imperialismo capitalistico-occidentale durante la guerra fredda. Ciò condusse le autorità a instaurare, tramite la propaganda, un clima di vigilanza permanente.

3) In conseguenza di quanto detto prima, occorre ricordare che lo stesso linguaggio discorsivo delle autorità sovietiche era pregno tanto dei temi e delle forme del socialismo, quanto di un lessico da derivazione militare (la divisione delle organizzazioni sociali in brigate per portare avanti delle campagne su vari fronti). Una delle più importanti riviste di cinema degli anni Venti si intitolava proprio Kinofront.

4) Infine, data la centralità della guerra e del tempo di guerra per la storia sovietica, i film di guerra davano ai cineasti l'opportunità di minare la storia ufficiale, di ricostruire momenti storici importanti sotto le spoglie dell'arte o dell'intrattenimento; si trattava di un lusso che gli storici di professione non potevano permettersi.

Il genere del film di guerra sovietico si afferma negli anni 30 ed è il frutto del rapporto triangolare fra lo stalinismo e la sua militarizzazione della società, l'affermazione del realismo socialista come canone della produzione artistica e culturale e il modo in cui i cineasti accolgono il realismo socialista e lo esprimono nelle pellicole (Capaev 1934). Nel periodo fra l'invasione tedesca dell'URSS (1941) e la morte di Stalin (1953) si afferma un sottogenere a parte concernente proprio i film sulla seconda guerra mondiale, la cosiddetta Grande guerra patriottica, focalizzati prima sul fronte interno, essendo stata l'URSS invasa, e poi sull'offensiva dell'Armata Rossa fino a Berlino. Nel secondo dopoguerra si assiste anche al connubio fra il film di guerra e il culto cinematografico della personalità di Stalin (es. *La caduta di Berlino*). Un'altra fase riguarda la produzione di film di ambientazione bellica fra la seconda metà degli anni 50 e la seconda metà degli anni Sessanta, ovvero grosso modo quella del disgelo kruscioviano e dei primi anni di Brezhnev al potere. È il periodo del rinascimento del cinema sovietico, della sua affermazione internazionale proprio grazie ai film che rivedono la rappresentazione della grande guerra patriottica ed esaminano l'eredità lasciata da quella in URSS, che fu peraltro uno degli aspetti chiave della destalinizzazione. Due film su tutti: *Quando volano le cicogne* e *L'infanzia di Ivan*. Si passa dalla celebrazione iperpatriottica della vittoria della guerra all'analisi dei costi anche umani e sociali di quel conflitto; quindi, il conflitto è in qualche modo umanizzato e ne vengono messe a nudo le atrocità non necessariamente ripagate dalla vittoria finale. Un'altra fase è quella che va dalla fine degli anni Sessanta ai primissimi anni Settanta, ovvero l'inizio di quello che è stato definito il periodo della stagnazione brezhneviana.

È un periodo difficile per il cinema di guerra perché appunto Brezhnev porta avanti una politica di centralizzazione celebrativa della memoria della Seconda guerra mondiale, che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

significa anche riabilitazione di Stalin come condottiero militare, il cui esito principale è un film poco conosciuto qui ma fondamentale per comprendere questi anni, ovvero *Liberazione* di Juruij Ozerov, commissionato per il 25° anniversario della fine del conflitto. È un periodo in cui i registi tentano di fare anche delle commedie a sfondo bellico o di rivolgersi nuovamente al tema della guerra civile, meno pericoloso. Il resto degli anni 70 è considerato il periodo di apogeo dei film di guerra sovietici, film in gran parte sconosciuti in Italia, di cui anche il film di Bondarchuk fa parte. Per quanto prosegua il filone politicamente più sicuro dei film epici, in questi anni si fanno anche dei film importanti e che sfidano la tradizione come l'*Ascesa* di Larisa Shepitko. Il film di Bondarchuk si trova a metà strada. Esso fu commissionato per il 35° anniversario della vittoria; ha i motivi del kolossal per le risorse tecniche e umane impegnate, un finale in cui lo slancio patriottico è chiaramente evidente, ma si concentra di più sulla dimensione umana e personale, sul dramma morale e fisico dei militari sovietici impegnati nel luglio del '42 nella ritirata del Don, che avrebbe condotto poi alla lunga e decisiva battaglia di Stalingrado. Gli anni 80 e 90 sono quelli più poveri dal punto di vista della produzione di film di guerra sia perché viene progressivamente meno l'imperativo politico di costruire una memoria nazionale del conflitto, tanto più con la fine stessa dell'URSS, sia per le difficoltà materiali attraversate dall'industria negli anni della perestrojka e ancor più negli anni di El'cin. Il film più significativo è certamente *Idi i smotri* (Va' e vedi) di Elem Klimov del 1985, in occasione del 40° anniversario della vittoria. Gli anni Duemila hanno invece visto una nuova ondata di film di guerra dapprima concentratisi sulle ultime guerre combattute dall'URSS e dalla Russia post sovietica, ovvero la guerra in Afganistan e quella in Cecenia, per poi ritornare al tema della seconda guerra mondiale e della guerra al terrorismo, prodotti anche per la televisione. Ciò ci fa comprendere quanto sia stato importante il cinema di guerra nella storia del cinema sovietico, tanto che ha continuato a esserlo anche dopo e ancora lo è oggi. Una ripresa del cinema di guerra che si spiega con una lunga tradizione di genere, anche a fini di intrattenimento per il suo carattere spettacolare, che trova i favori del pubblico di massa, anche con il clima politico in cui il presidente Putin ha sempre puntato e ancora molto punta per rivitalizzare il patriottismo e l'orgoglio nazionale russo, scemato negli anni 90. Tutto ciò rimanda all'importanza che ha assunto nella Russia di Putin la memoria, in questo cinematografica, della seconda guerra mondiale quale strumento di affermazione e di legittimazione del ruolo della Russia nello scacchiere geopolitico del XXI secolo.

Stefano Pisu

E' ricercatore presso l'Università di Cagliari, dove insegna Storia del mondo contemporaneo, Storia e società digitale e Cinema e storia. I suoi interessi di ricerca riguardano soprattutto la storia del cinema sovietico e delle relazioni culturali internazionali nel XX secolo

Teatro

I soliti ignoti sbarcano a teatro

Arriva sui palcoscenici italiani il film capostipite della commedia all'italiana

Giuseppe Barbanti

I soliti ignoti, il celebre film di Mario Monicelli, caposaldo della commedia all'italiana, all'attivo due Nastri d'argento e la candidatura per l'Oscar per il miglior film straniero, individuato come uno dei cento film italiani da salvare, sta vivendo una seconda vita sui palcoscenici italiani grazie allo spettacolo della compagnia "Gli Ipocriti Melina Balsamo" la cui regia è firmata da Vinicio Marchioni. L'allestimento affronta il testo, tratto dalla sceneggiatura firmata da Age& Scarpelli e Suso Cecchi D'Amico, come fosse un classico, impiegando strumenti e mezzi propri dello specifico teatrale alla ricerca, sera dopo sera anche dal palcoscenico, di un riscontro analogo a quello che ebbe il film nell'Italia della fine degli anni '50 del secolo scorso. L'adattamento, curato da Antonio Grosso e Pier Paolo Piciarelli, ha mantenuto la collocazione temporale della vicenda, segnata da una povertà che in alcune aree del Paese si protraeva a quasi 15 anni dalla fine della guerra e strideva con il boom economico che cominciava a prender piede in alcune regioni del Nord. Un'Italia di cui Vincio Marconi ci vuol restituire il clima, in un approccio che vede sì la volontà di riscatto dalla miseria che anima queste nuove maschere del cinema italiano di 65 anni fa, guardate tuttavia con nostalgia e tenerezza. Se la novità del film, che finì con il battezzare un nuovo e fortunato filone, sta nell'introduzione di un elemento tragico, la morte di Cosimo, in un contesto di commedia, il successo dello spettacolo teatrale sta ancora nelle risa che lo sviluppo degli eventi, questo vedersi in scena anche nei propri difetti, suscita nel pubblico quasi totalmente rinnovato a tanti decenni di distanza dall'uscita del film eppure inesorabilmente coinvolto da un plot per cui, visti gli esiti, usare l'appellativo di classico destinato a durare nel tempo non è eccessivo. La vicenda individua come motore degli eventi un vizio-virtù italico, l'arte di arrangiarsi. E' infatti una banda di ladri improvvisati a mettere a punto il piano che dovrebbe riscattarli da un'esistenza in miseria. Cosimo, la cui scomparsa lascia un groppo in gola al pubblico, ha sentito parlare in carcere di un colpo "facile": la cassaforte che contiene i gioielli custoditi dal Monte dei Pegni si trova in un locale adiacente ad un appartamento che pare disabitato. La banda è grottescamente variegata: Peppe il Pantera, un pugile 'suonato', Tiberio, un fotografo che ha dovuto impegnare la macchina fotografica, Capannelle un ladruncolo alle prese con insuperabili difficoltà a sbarcare il lunario, Michele il siciliano ed il bel Mario studiano da ladri con Dante, che li introduce all'arte dello "scasso". Ma l'appartamento a fianco non è disabitato. Peppe riesce ad ottenere da Nicoletta, la domestica della famiglia che ci vive, le chiavi. Basta abbattere la parete che divide l'appartamento dal locale del Monte di Pietà. Ma la banda abbatte la parete sbagliata, si trova inaspettatamente in una cucina e si consola a tavola mangiando le pietanze trovate sui fornelli della cucina. La storia è ambientata a Roma ma racconta l'Italia intera, che si riversa anche con la ricchezza dei suoi dialetti (accanto al romanesco di Peppe, il siciliano di Michele, l'emiliano di Capannelle, il veneto di Nicoletta) nella capitale. A teatro emerge ancor più la coralità di una vicenda che ha in tutti gli otto interpreti dei grandi protagonisti ciascuno con il suo percorso, le sue peculiarità e un' indiscussa umanità: e quindi applausi per Paolo Giovannucci (Cosimo), Salvatore Caruso (Capannelle), Antonio Grosso (Mario), Vito Facciolla (Ferribbotte), Fabio Troiano (Tiberio) Giuseppe Zeno (Peppe il Pantera), Marilena Anniballi (Nicoletta), Ivano Schiavi (Dante).

Giuseppe Barbanti

"I Soliti Ignoti" (foto di Lanzetta-Capasso)

Mostre

Robert Capa. Fotografie oltre la guerra

A Villa Bassi Rathgeb di Abano Terme (PD)
Fino al 5 giugno 2022 Villa Bassi Rathgeb ospita la mostra dedicata a Robert Capa, a cura di Marco Minuz

"Capa sapeva cosa cercare e cosa farne dopo averlo trovato. Sapeva, ad esempio, che non si può ritrarre la guerra, perché è soprattutto un'emozione. Ma lui è riuscito a fotografare quell'emozione, conoscendola da vicino".
John Steinbeck

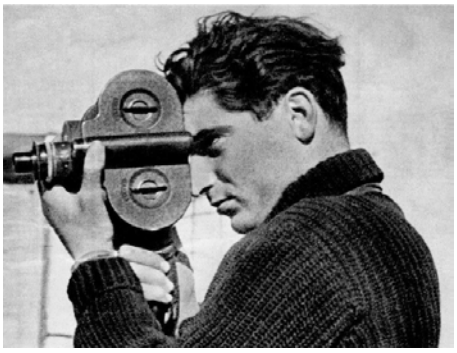
Maria Cristina Nascosi

Nel 1938, l'anno delle Leggi razziali antisemite, la rivista inglese *Picture Post* aveva definito Robert Capa, e tale lo era veramente, 'Il migliore *fotoreporter* di guerra nel mondo'.
Qualcosa che suona 'lievemente' paradossale, visti i tempi e visto che Capa (al secolo Endre Ernő Friedman**n** il suo vero nome, ungherese, nato a Budapest nel 1913, naturalizzato statunitense), era di origini ebraiche.
Il suo nome d'arte l'aveva scelto quasi in assonanza con quello del regista Frank Capra ai tempi dell'amore della sua vita, quello con la fotografa e compagna Gerda Taro (l'ebrea tedesca Gerta Pohorylle**)**, una vicenda umana e professionale tra i due sviscerata qualche anno fa in un'altra mostra tenutasi presso la Mole Vanvitelliana di Ancona.
Giovani ed innamorati, belli ed ambiziosi, nel 1936, i due lavorano in splendido e proficuo sodalizio in Spagna, incaricati dalla rivista francese "Vu" di documentare la Guerra civile, eccitati da quella lotta appassionata, di cui condividono, generazionalmente, l'ideale di libertà ed il lavoro dell'uno, spesso, si confonde, si mescola, geniale *meltin'pot*, con quello dell'altra e viceversa.
Loro ed 'applicato fino in fondo alle loro vite' il motto: "*Se le tue foto non sono abbastanza buone è perché non sei abbastanza vicino*".
Capa segue i soldati repubblicani al fronte, con la sua fedele Leica (e la Rolleiflex, le stesse di Gerda). Son, dunque, foto emozionanti quelle che - Capa stavolta - scatta a Cerro Muriano, vicino a Cordova, cariche di potente intimità. Tra queste, la più famosa è *The falling Soldier* (1936), raffigurante un soldato dell'esercito repubblicano colpito a morte da un proiettile franchista. È la fotografia più nota della guerra civile in Spagna ed è tra quelle di guerra più celebri di sempre, simbolo visivo per eccellenza del XX secolo, ma anche della precarietà della vita. L'immagine, una delle più controverse del fotogiornalismo moderno (vera o...vero foto-montaggio?), lo rende comunque famoso in tutto il mondo.

Sbarco in Sicilia. "Pastore con soldato" 1943 (foto di R. Capa)

Silvana Mangano e Doris Dowling in "Riso Amaro" di Giuseppe De Santis (foto di R. Capa)

Anche per questo forse Capa chiede a Gerda di sposarlo, ma lei rifiuta e muore nel 1937, vicino a Brunete, durante una battaglia, schiacciata da un carro armato a soli ventisei anni... *troppo vicino...*
La notizia raggiunge Capa in Cina dove, proprio nel 1938, si trova a fotografare la resistenza contro l'invasione giapponese, realizzando alcune foto notevoli come *Boy soldier* che, in quello stesso anno, diventerà l'iconica copertina del numero di maggio della prestigiosissima "Life".
Generalmente ritenuto il padre del fotogiornalismo, con le sue foto è riuscito davvero a raccontare il ventennio che più ha segnato la storia dell'Europa e del mondo intero.
La sua professione prosegue al rialzo durante il secondo conflitto mondiale, tra il 1941 ed il '45 (il *top* del lavoro fu proprio il documentare il mitico Sbarco in Normandia, 'sul campo' – i suoi scatti ed il suo 'girato' hanno ispirato anche Spielberg, per il suo *Salvate il soldato Ryan*, del 1998, magnificamente glossato dalla musica di John Williams), la prima guerra Arabo-Israeliana, nel 1948, per finire con quella francese in Indocina, nel 1954, durante la quale morì, ucciso da una mina antiuomo, a soli 40 anni a *Tay Ninh*, il 25 maggio 1954... *"troppo vicino, come Gerda..."*.


Robert Capa (1913 – 1954) fotografato da Gerda Taro

In questa occasione Marco Minuz, tra i suoi studiosi e curatori, da tempo, negli anni, ha voluto dedicare a Robert Capa una mostra appena aperta che rimarrà in parete fino al 5 giugno prossimo presso Villa Bassi Rathgeb, Comune di Abano Terme, in provincia di Padova, un *iter* visivo che si allontana dal suo solito benché eccellente *cliché*, perché molti altri poi erano i suoi interessi, le sue pulsioni vitali, la sua arte, insomma – pochi lo sanno – anche di cineasta, intitolandola *Fotografie oltre la guerra*, una serie di opere lontane dal dolore e dalle sofferenze da essa generate.
L'esperienza dietro la m.d.p. l'artista l'aveva realizzata nel 1950 in Israele dove gira, per conto dell'Unites Jewish Appeal (UJA), il documentario di 26 minuti *The journey*, dedicato ai sopravvissuti della Shoah che, emigrati in Israele, divengono cittadini israeliani, offerto in 'prima visione' 8 anni fa, sempre a cura di Minuz, negli spazi di Villa Manin di Passariano, insieme con le opere fotografiche del grande ungherese e visibile ora anche alla mostra di Abano.
E proprio dall'uscire dal solito suo seminato, prende il via questo progetto espositivo diverso su Capa al fine di far vedere al *common reader* altri scatti del grande fotografo ancora poco conosciuti, esplorando il suo rapporto con il mondo della cultura dell'epoca, grazie a ritratti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di celebri personaggi come Picasso, Hemingway e Matisse, mostrando così la sua capacità di penetrare fino in fondo alla vita delle persone immortalate.

Nel 1947, insieme con altri calibri e sodali del suo genere come Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour e William Vandiver, con i quali si incontrava negli spazi del ristorante del MoMA, il Museum of Modern Art di New York, ha l'idea di fondare l'agenzia mondiale Magnum Photos, a tutt'oggi ben attiva.

In mostra anche una sezione dedicata ai suoi *reportages* dedicati a film d'epoca. Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, nel 1946, Capa è per la prima volta su di un *set*, quello di *Notorious - L'amante perduta* di Alfred Hitchcock (introdotto da Ingrid Bergman, l'interprete femminile, una storia d'amore importante, anche con lei), dove si cimenta in veste di fotografo di scena. Nell'arco di pochissimi anni si confronta con nomi del calibro di Humphrey Bogart, John Huston, Peter Lorre e splendide attrici come Gina Lollobrigida, Anna Magnani ed Ava Gardner, ma anche Capucine, attrice e modella, gran protagonista del mondo della Moda di *élite* di allora firmata Givenchy, Dior, Balmain, ed altra storia d'amore. Straordinarie pure le immagini colte sul *set* di *Riso Amaro*,

"Henri Matisse nel suo studio" Nizza, agosto, 1949 (foto di Robert Capa. International Center of Photography / Magnum Photos)

di Giuseppe De Santis, del 1949, con ritratti speculari ricchi di sensuale bellezza di Silvana Mangano e Doris Dowling.

Il percorso espositivo comprende anche una sezione dedicata alla collaborazione con lo scrittore americano John Steinbeck che darà il via al progetto *Diario russo*, iniziato nel 1947, quando i due decisero di partire insieme per un viaggio alla scoperta dell'Unione Sovietica. Le pagine del diario e le fotografie, geniali nel loro impianto, son istantanee della vita a Mosca, Kiev, Stalingrado in quegli anni. Una vibrante visione culturale del quotidiano di un popolo di uno dei paesi allora sicuramente meno esplorati dai giornalisti e *reporters* mondiali.

La mostra offre, infine, una serie di foto realizzate in Francia nel 1938, dedicate all'edizione del Tour de France di quell'anno, dove l'attenzione del fotografo si focalizzerà sempre prevalentemente sul pubblico rispetto alle prove sportive degli atleti, in una sorta di novella interpretazione della lezione del Neorealismo tra fotografia e cinema, immagine fissa ed immagine in movimento.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Guardare è più facile che pensare

Ma non è la stessa cosa!

Capire tu non puoi/tu chiamale, se vuoi, emozioni [...]
(Giulio Rapetti Mogol, Emozioni, in Emozioni, Dischi Ricordi, SMRL, MI, 1970)

Se vi è un destino personale, non esiste un fato superiore o, almeno, ve n'è soltanto uno, che l'uomo giudica fatale e disprezzabile. Per il resto, egli sa di essere il padrone dei propri giorni. In questo sottile momento, in cui l'uomo ritorna verso la propria vita, nuovo Sisifo che torna al suo macigno, nella graduale e lenta discesa, contempla la serie di azioni senza legame, che sono divenute il suo destino, da lui stesso creato, riunito sotto lo sguardo della memoria e presto suggellato dalla morte. Così, persuaso dell'origine esclusivamente umana di tutto ciò che è umano, cieco che desidera vedere e che sa che la notte non ha fine, egli è sempre in cammino. Il macigno rotola ancora. Lascio Sisifo ai piedi della montagna! Si ritrova sempre il proprio fardello. Ma Sisifo insegna la fedeltà superiore, che nega gli dei e solleva i macigni. Anch'egli giudica che tutto sia bene. Questo universo, ormai senza padrone, non gli appare sterile né futile. Ogni granello di quella pietra, ogni bagliore minerale di quella montagna, ammantata di notte, formano, da soli, un mondo. Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice.
(Albert Camus, Il mito di Sisifo, in Opere, Bompiani, MI, 2003)

Lo stato più alto che un filosofo possa raggiungere è la posizione dionisiaca verso l'esistenza: la mia formula perciò è amor fati. [...] A tal fine occorre comprendere i lati finora negati dell'esistenza non solo come necessari bensì come desiderabili... per sé stessi come i lati più fecondi, più potenti, più veri dell'esistenza, in cui la volontà di essi si esprime più chiaramente [...] Ho scoperto come un altro e più forte tipo d'uomo debba necessariamente escogitare l'innalzamento e il potenziamento dell'uomo in un'altra direzione: esseri superiori, al di là del bene e del male ... la mia formula per la grandezza dell'uomo è amor fati: non volere nulla di diverso, né dietro né davanti a sé, per tutta l'eternità.
(Friedrich Wilhelm Nietzsche, Ecce homo, a cura di Roberto Calasso, traduzione Giorgio Colli, Adelphi, MI, 1991)

Antonio Loru

Immanuel Kant, principe dell'Illuminismo europeo, filosofo prussiano certamente tra i più importanti che la storia della filosofia occidentale moderna annoveri, nella sua opera più importante di filosofia teoretica, *La Critica della Ragion Pura* del 1781-87, sancisce una netta distinzione fra intuizione e concetto, rappresentazione ingenua e immediata e conoscenza consapevole: i pensieri (ovvero i pseudoconcetti) senza contenuto (logico-matematico necessario oppure induttivo tratto dall'esperienza) sono vuoti: di che cosa stiamo parlando? Le intuizioni (cioè quanto l'esperienza continuamente presenta ai nostri sensi) senza concetti atti a definirle universalmente, sono cieche: vedo ma non so quello che vedo, non riesco a dare forma a ciò che vedo, sento ma non riesco a dare forma a ciò che sento, tocco e così via; vivo nelle tenebre dell'ignoranza di me stesso e del mondo altro, quel mondo di cose che non riesco a far apparire sullo schermo della mia mente, di cui non ho intelligenza, né della mente, né delle cose: sono un bruto! Ogni nuovo altro anno che passa, scolastico intendo, e ogni giorno di sole o di pioggia che Dio manda in Terra, trovo sempre maggiore difficoltà a spiegare, o tentare di farlo, ché spesso ingarbuglio la matassa dei pensieri, piuttosto che aprirla, scioglierla, spiegarla, per l'appunto, le diverse e disparate teorie che i filosofi, quelli che ancora vale la pena di dedicare loro paragrafi e capitoli sui manuali della disciplina, hanno elaborato, sarebbe più giusto dire concepito, (a proposito di concetti, di Socrate e di sua mamma Fenarete, la lavatrice) su quell'importante branca di studi filosofici che i tecnici chiamano gnoseologia o in maniera più popolare e accessibile altri invece, teoria della conoscenza, vale a dire, i vari tentativi (la filosofia è la scienza esatta delle domande e la più improbabile, la meno sicura, per fortuna, delle risposte) di dare risposta alla domanda: ammesso che ci sia qualcosa, com'è che conosco, ammesso che conosca qualcosa, quello che conosco, o almeno mi sembra di conoscere? Naturalmente il singolo individuo filosofo si pone la domanda non a titolo meramente personale, ma a nome e per conto della sua specie, l'uomo, idealisticamente, con tutti i rischi di realtà che le idee comportano, dell'umanità. Capite ora, cosa intendo, quando dico ingarbugliare piuttosto che spiegare? Elevarsi faticosamente dalla rappresentazione (prima fisica e concreta, poi astratta) al concetto, questa in sintesi la storia della filosofia occidentale, dai Sette savi (IX-VII secolo dell'Era Antica) al XX secolo della nostra attuale. Nel XXI secolo e Terzo millennio della Nostra Era, dopo tanta fatica, il tonfo? Con l'uso indiscriminato del computer, nelle sue diverse forme e in ogni situazione e momento della nostra vita: a casa, a scuola, al lavoro, in macchina, per relazionarci con gli amici, i parenti, le altre persone, rischiamo di diventare novelli Sisifo? Vabbè che all'idea del tempo (*necessariamente*) lineare e progressivo, un ibrido mal riuscito, un pastròcchio tra l'idea agostiniana della linearità della storia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e *le magnifiche sorti e progressive* positivistico-scientiste del borioso Milleottocento, già svergognate per bene da quel genio assoluto di Giacomo Leopardi, si possono ancora contrapporre la concezione circolare del tempo della grande civiltà greca classica e la vecchia cultura contadina europea, ancora in auge fino al termine della Seconda Guerra Mondiale; ma la vera cultura classica greca ormai nelle scuole non s'insegna più, nell'unico isolotto, dove ancora *in*-attualmente *re*-siste, è annacquata da oltre un millennio di civiltà cristiana, la civiltà contadina (*Il mondo dei vinti*, come l'ha definita in un bellissimo libro Nuto Revelli) è stata spazzata via dall'americanizzazione del capitalismo su scala planetaria. Così stiamo forse perdendo la capacità di concettualizzare, acquisita, come direbbe Hegel, con immane fatica, nel corso dei millenni, caratterizzati da quella che chiamiamo, per brevità, civiltà umanistica? Il fine giustifica i mezzi, (che l'abbia detto o no il cancelliere Machiavelli, non ha importanza, qualcuno l'avrà detto), però purtroppo è anche vero, (ammesso che sia vero, giusto, bello e buono che il fine giustifica i mezzi), che i mezzi, spesso e volentieri, per calcolo o inopinataménte, corrompono i fini. S'impara leggendo, o ascoltando dalla viva voce di un altro, guardando un film o un'opera d'arte, tutto il tempo che serve per cercare di capirla, cioè concettualizzarla. Si può fare con un libro, assistendo a una conferenza, a un concerto, partecipando a un dibattito, vedendo un film al cinema o con uno schermo adeguato, possibilmente in compagnia, per poi parlarne. Per conoscere, imparare, sapere, abbiamo bisogno di tempo, di tempo adeguato ai nostri tempi. Un libro, una bella, emozionante lezione corpi presenti, un film visto come Ingmar Bergman comanda, una discussione con gli amici o con i compagni di scuola può dare tutto questo. Il pc no. Serve solo (e lo fa benissimo peraltro) a cercare e trovare dati, se si ha l'intelligenza di saper scegliere (o si è aiutati a scegliere da chi sa orientarsi nel mare oceano della rete) ma non a elaborarli. Non ti da tempo e modo, il pc. Con il pc guardiamo, non leggiamo, non pensiamo a sufficienza. Con il libro impariamo a pensare. Gli insegnati dovrebbero insegnare agli allievi a pensare con la propria testa e, ovviamente a calarsi nelle teste degli altri, grandi o piccole che siano. Insomma, un confronto testa a testa. Oggi purtroppo molti insegnanti si fanno incantare dal mezzo senza accorgersi che i pc, i tablet, gli smart con tutte le app e la rete che rappresentano, sono diventati il fine, il mezzo siamo noi. A scuola il mezzo pian pianino stanno diventando gli insegnanti. E gli incolpevoli studenti delle primarie, quelli delle superiori, delle università e accademie qualche responsabilità cominciano ad averla. Le grandi multinazionali che producono pc e smart hanno a cuore solo il profitto. E la riduzione dell'intelligenza critica, a favore della mera esecutività, che genera un profitto sempre più sostanzioso, cospicuo, immenso. Per chi gestisce i mezzi di produzione delle nuove tecnologie. Storia vecchia che si ripete, la razza padrona, prima dell'acciaio oggi del microchip, e delle enormi fortune finanziarie che generano, poi i poveri, i miserabili, i dannati della terra, sempre di più, sempre meno consapevoli delle vere cause della loro disgraziata sorte. I poveri, almeno fino alla metà degli Anni Cinquanta del '900, non si sentivano e di fatto non erano miserabili, avevano un nome che dava loro dignità e lustro: classe operaia! Che bella parola! Nella classe operaia, che opera, che agisce e non esegue meccanicamente, c'erano tutti gli antagonisti al sistema, anche gli impiegati, gli intellettuali di base, compresi gli insegnanti, persino, cosa oggi difficile anche solo da immaginare, gli studenti! Gli studenti? Ma dai! Non esageriamo! L'attuale pandemia ha messo con il deretano (culo per i meno dotti) per terra i soliti noti, gli sfigati di sempre, ma ha visto aumentare del 70% (settanta X cento, mica ceci tostati!) la vendita di computer in Italia, (forse un record mondiale), grazie soprattutto alla Didattica A Distanza, la DAD, un vero e proprio obbròbrio didattico e più ancora formativo, che però pare stia bene, anzi benissimo, al di là delle ipocrite, banali frasi fatte di circostanza, a tanti, troppi insegnanti, un aspetto questo di quel fenomeno che gli analisti sociali più avvisati cominciano a definire *benaltrismo*, una sorta di rappresentante dell'indifferenza emotiva, pericolosi, lui, ma soprattutto lei, in tutti gli ambiti, ma nella scuola, per le sue finalità in chiaro, di formazione delle coscienze critiche, assolutamente letali. Qual è il compito dell'insegnante in una società e specie in una scuola democratica? Secondo il filosofo Umberto Galimberti, *primo affascinare*, anzi *deliziare*. *Secondo*, *istruire*, *insegnare a imparare*, cosa diversa dal travasare nozioni più o meno obsolete, o *versare* (come diceva un mio pessimo insegnante all'incirca mezzo secolo fa) *il brodo del mio sapere* (molto ristretto e pure sciàpido, peraltro), *nella scodella delle vostre orecchie*, perché, come già sapeva e predicava Plutarco, (46 o 48/125 o 127 della Nostra Era): *i giovani sono fiaccole da accendere, non otri da riempire*! *Terzo*, last but not least, *monere* (come dicevano i latini), *avvisare*, *insegnare il coraggio di guardare con i propri occhi la realtà*, detto in altri termini, metterci la propria faccia, sempre e comunque nelle decisioni che prendiamo nella nostra vita, perché siano azioni e non mera esecuzione di volontà altrui. Quanti insegnanti possono dire a sé stessi di aver *deliziato*, *appassionato* alle proprie discipline gli allievi? Almeno qualche volta, fatto ridere di cuore gli allievi, e non sghignazzare; commuovere, fatto piangere davvero di cuore gli allievi, e non frignare, piagnucolare. Acceso nel cuore e nella mente dei discenti il desiderio di imparare a conoscere? Quanti sinceramente insegnano che l'obbedienza non è sempre una virtù, che anzi, a volte, spesso, troppo spesso, è indifferenza camuffata, una forma di furbizia per evitare seccature; che le leggi non sempre sono giuste: facile dirlo per le leggi, fasciste, naziste, di tutti i regimi totalitari del passato; ma perché il nostro tempo, i nostri luoghi dovrebbero essere immuni dalla possibile ingiustizia delle nostre leggi? Dal passato possiamo imparare ma non possiamo cambiarlo, è il presente che dobbiamo cambiare, perché chi rimane e chi viene al mondo abbia un futuro diverso da quel passato contro il quale innalziamo ufficiali quanto inutili *vibbbbrrrrranti proteste*!

La classe operaia

"Paris, Texas" (1984) di Wim Wenders

Ovviamente, *guardare è più facile che pensare* non riguarda il cinema, il buon cinema, dove guardare continuamente stimola il pensiero. Guadare, vedere o rivedere, se preferite il termine, per esempio *Paris, Texas* di Wim Wenders?

Antonio Loru

Libri per una cultura della legalità: le biblioteche di genere

Francesca Palareti

La lettura può costituire uno strumento efficace di contrasto alla discriminazione e alla violenza di genere, temi di allarmante attualità alla luce dei preoccupanti episodi di cronaca che affollano ormai quotidianamente i media. Può contribuire a divulgare il concetto di integrazione, a denunciare la prevaricazione in tutte le sue forme, a diffondere consapevolezza e sensibilizzare l'opinione pubblica su problematiche spesso declassate a mera propaganda.

Sul fronte culturale negli anni molte iniziative sono state promosse da enti ed associazioni di volontariato operanti sul territorio per prevenire violenza di genere ed emarginazione sociale, allestendo archivi, centri di documentazione e raccolte librarie incentrate su queste tematiche con l'obiettivo di coinvolgere attivamente la comunità locale. L'esempio più significativo è rappresentato dal *Centro di Documentazione, ricerca e iniziativa delle Donne* di Bologna, uno dei centri di documentazione delle donne più importanti nel panorama europeo. Si tratta di uno spazio pubblico legato ai movimenti femministi in Italia e nel mondo, ideato dall'Associazione Orlando[1] e gestito in convenzione con il Comune di Bologna dal 1982. Al suo interno si collocano l'*Archivio di Storia delle Donne*, che raccoglie documenti cartacei, sonori e visivi prodotti dalla ricerca teorica e dalle attività del *Centro delle Donne* e dell'Associazione Orlando, e la *Biblioteca Italiana delle Donne*.

Durante i suoi oltre trent'anni di attività, la biblioteca ha raccolto una collezione unica in Italia, che ammonta oggi a più di 40.000 documenti fra libri, riviste e materiali multimediali, contribuendo ad arricchire il catalogo unico del Servizio Bibliotecario Nazionale con oltre 35.000 record monografici e il Catalogo Nazionale dei Periodici con 504 periodici, di cui 34 attivi.

La biblioteca è attualmente uno dei centri di documentazione delle donne di eccellenza in Europa, seconda per grandezza e rilevanza di patrimonio solo ad *Atria – Institute on Gender Equality and Women's History*, biblioteca pubblica e istituto di ricerca con sede ad Amsterdam dedicato all'uguaglianza di genere e alla documentazione ed archiviazione della storia delle donne.

Gli ambiti tematici documentati sono molteplici: femminismo, storia dei movimenti politici delle donne, *Gender Studies, Women's Studies, Queer Studies*, diritti, corpo, cura, sessualità, costume, politica, nuove tecnologie e *Gender Divide*, imprenditoria e occupazione femminile, nuovi lavori e creatività femminile, arte, narrativa, poesia, teatro, cinema, editoria, etica, filosofia, psicologia, psicoanalisi, religione, critica letteraria, soluzione non violenta dei conflitti, migrazioni.

Un altro esempio significativo di biblioteca di genere in ambito nazionale è quello della biblioteca "Anna Cucchi" della *Casa della Donna* di Pisa, la più grande biblioteca di genere della Toscana ed una delle più antiche d'Italia.

Il primo nucleo bibliografico risale al 1983-85 con la Libreria delle donne "La Luna" e il *Centro di Documentazione delle donne*. Quando nel 1990 il movimento delle donne ottenne dalla Provincia di Pisa la palazzina in via Galli Tassi, i libri e i documenti del Centro e della Libreria vennero trasferiti nella nuova sede. Nacque così la biblioteca "Anna Cucchi"[2] della *Casa della Donna*, che attualmente raccoglie 100 riviste italiane e straniere, tra cessate e in corso, e oltre 6.000 volumi dedicati ai saperi e al pensiero delle donne, alla loro produzione letteraria e artistica, agli studi di genere. Gli argomenti spaziano dalla letteratura femminile italiana e straniera al pensiero femminista, dalla storia delle donne alla filosofia, dalla narrativa per l'infanzia alla pedagogia, dalla psicoanalisi e psicologia all'antropologia femminista, dalla sociologia al diritto. E poi biografie, fumetti, cinema, arte e molto altro.

La Biblioteca è gestita da un gruppo di volontarie ed offre servizi gratuiti di consultazione e prestito (anche interbibliotecario), consulenze bibliografiche, ricerche tematiche e itinerari di lettura per singoli, gruppi e classi, oltre ad organizzare incontri e presentazioni di libri.

Nei primi anni Novanta, la Biblioteca è stata tra le fondatrici della Rete Lilith, la prima rete in Italia di biblioteche, archivi e centri di documentazione delle donne.

L'intero catalogo è consultabile online sul sito di Bibliolandia, la rete delle biblioteche della provincia di Pisa.

Biblioteca Italiana delle Donne di Bologna

Biblioteca "Anna Cucchi" della Casa della Donna di Pisa

Una recente biblioteca di genere: l'esempio di Barletta

Promuovere l'uguaglianza tra i sessi rispecchia la cultura della legalità, un obiettivo perseguibile anche tramite i libri e la lettura. Sulla scia di questo paradigma a Barletta, nel vestibolo dell'edificio al piano terra che ospita i Servizi sociali del Comune, venerdì 17 dicembre 2021 è stata inaugurata una piccola biblioteca di genere che va ad affiancare azioni già intraprese negli anni in Italia con l'apertura di altre biblioteche della stessa tipologia.

Il progetto ha preso avvio da una manifestazione d'interesse promossa dall'Ente civico e rivolta alle librerie, una scelta in linea con gli obiettivi comunali del *Piano Sociale di Zona* e del *Piano Povertà*, compiuta per contribuire, tramite proposte di lettura mirate, a valorizzare le diversità, contrastare la prevaricazione di genere e le condotte tendenti alla privazione della libertà personale e veicolare la cultura della legalità, improntata al rispetto dell'uguaglianza di diritti e doveri.

Alla cerimonia di inaugurazione sono intervenuti, tra gli altri, il Commissario Straordinario Francesco Alecci e la Dirigente del Settore

segue a pag. successiva

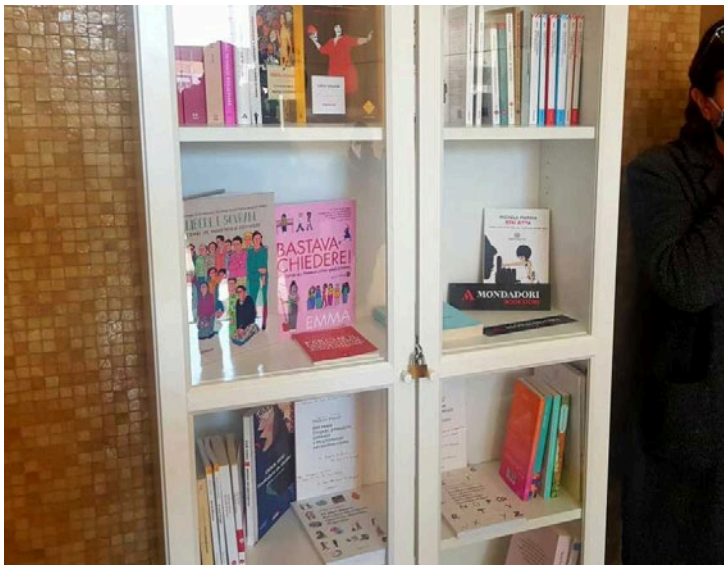
1 *Associazione di donne attive nella ricerca e nella politica, promuove il pensiero e il protagonismo femminile sul terreno della lotta all'esclusione, alla marginalizzazione digitale e alla violenza di genere.*

2 *Dal 2011 la biblioteca è intitolata ad Anna Cucchi, una delle fondatrici della biblioteca e dello storico gruppo di lettura "La Luna".*

segue da pag. precedente

Servizi sociali del Comune di Barletta Caterina Navach.

Il Commissario Straordinario ha espresso il proprio plauso all'Amministrazione comunale per il nuovo servizio rivolto all'intera comunità, oggi costituito da un solo contenitore di volumi, ma destinato ad essere implementato nel tempo. Ha sottolineato come tale iniziativa presupponga valori imprescindibili come il diritto delle donne, dei minori, dei più fragili e sia destinata non solo a chi abbia la mente aperta a comprendere tali istanze con consapevolezza, ma anche a chi conviva con un orizzonte culturale più limitato e senta, quindi, il bisogno di sperimentare anche attraverso la lettura il principio ineludibile del rispetto umano e della convivenza civile.



Biblioteca di genere di Barletta

È poi intervenuta alla cerimonia di inaugurazione Tina Arbues, presidente dell'Associazione "Osservatorio Giulia e Rossella"[3] che ha collaborato alla realizzazione dell'iniziativa, constatando come sul fronte della cultura di genere ci sia ancora molto da lavorare e come la presenza di un punto di osservazione e studio del fenomeno sociale come una piccola libreria possa contribuire alla lotta contro ogni forma di esclusione e violenza.

Ma cos'è una biblioteca di genere? A spiegarlo è stata Giuliana Damato, titolare della libreria Mondadori che ha risposto alla manifestazione di interesse promossa dal Comune di Barletta risultandone aggiudicataria. Ha spiegato come si tratti di una piccola libreria che raccoglie testi relativi non solo a libertà e diritti delle donne, ma anche a razzismo, xenofobia, accoglienza delle diversità, allo scopo di costruire insieme una cultura delle pari opportunità. È quanto mai necessario impegnarsi in tale direzione, concertando azioni specifiche per superare i *gender gap*, ancora ampiamente persistenti, e promuovere l'uguaglianza di genere, rimuovendo gli ostacoli di una società patriarcale che ancora oggi pone limiti all'accesso e al riconoscimento del diritto a ricoprire determinati ruoli alle donne e ad altre categorie sociali fragili, vittime di episodi crescenti di intolleranza e aggressione.

Ora la neonata biblioteca sta muovendo i suoi primi passi verso un graduale ampliamento del nucleo documentario di partenza, con il proposito di promuovere *partnership* con soggetti operanti nell'ambito dell'informazione e della comunicazione e di rendere partecipe la società civile del proprio impegno tramite iniziative culturali. In collaborazione con il Mondadori Store di Barletta e le associazioni "Mirabilia", "Osservatorio Giulia e Rossella" e "Se non ora quando? Barletta", è stato elaborato il calendario con le prime attività in cantiere, che prevedono incontri tematici con autrici le cui opere letterarie sono incluse nel patrimonio librario in dotazione alla struttura.

Il primo, programmato nella stessa giornata dell'inaugurazione, si è svolto nella Sala conferenze del Castello. Protagonista ed ospite Donatella Caione, autrice del libro *Stereotipi e arzigogoli. Divagazioni in tema di genere*, saggio che sottopone al lettore alcuni interrogativi: cosa sono gli stereotipi? Perché sono così pervasivi? Perché vengono usati? Come difenderci? Relazioni sentimentali violente, bullismo, cyber bullismo sono fenomeni che vanno prevenuti e arginati in modo deciso, evitando innanzitutto di dare spazio a pessimi modelli mediatici e pubblicitari.

Durante l'incontro, rivolto in particolare ad insegnanti della Scuola Primaria e Secondaria di Primo Grado nonché a genitori ed educatori, si è dialogato di modelli e convenzioni di genere nell'educazione giovanile e della rilevanza che, in questo contesto, assumono le pari libertà e le relazioni affettive. Insieme all'autrice è intervenuta al dibattito pomeridiano Licia Divincenzo, formatrice con esperienza ventennale in progetti di educazione alla lettura e in attività didattiche tra scuola, famiglie, comunità.

Libro di Donatella Caione

Inaugurazione della Biblioteca di genere di Barletta

Francesca Palareti

3 *Centro Antiviolenza che intende dare voce alle donne, sostenendole nei percorsi di uscita dalla violenza tramite ascolto, accoglienza ed interventi socio-educativi.*

1972: un anno d'oro del cinema italiano in quattro film

La cagna, di Marco Ferreri, Ita-Fra,1972

Danilo Amione

L'artista Giorgio (Marcello Mastroianni) vive isolato dal mondo su un'isoletta disabitata, Liza (Catherine Deneuve) è una altoborghese che, dopo l'ennesimo litigio con il suo compagno, lascia la barca a vela sulla quale stava navigando e raggiunge a nuoto proprio l'isoletta di Giorgio. Affascinata da questi, Liza si stabilisce lì. Accortasi dell'indifferenza dell'uomo, più attento al suo fedele cane Melampo che a non a lei, Liza uccide l'animale e si sostituisce ad esso, interpretando il ruolo della *cagna* pur di attirare l'attenzione di Giorgio. Le cose sembrano funzionare, quando Giorgio è costretto a rientrare sulla terraferma a causa del tentato suicidio della moglie. Liza lo segue e da fedele *cagna* spinge il suo *padrone* a seguirla ancora sull'isola. Perso in una mareggiata il gommone, unico mezzo che li tiene legati alla terraferma, e rimasti senza viveri, i due tentano una impossibile fuga dall'isola a bordo di un vecchio aereo. L'esito sarà facilmente immaginabile. L'apologo di Ferreri si muove tra la negazione voluta e intellettuale della civiltà da parte di Giorgio e il rifiuto della società borghese da parte di Liza, spinta in questo da uno slancio erotico-vitalistico e da una ribellione irrazionale frutto di un appagamento della volontà consumistica. Come nei suoi film precedenti, da *L'ape regina* a *La donna scimmia*, da *L'harem* a *Il seme dell'uomo*, l'universo della coppia ferreriana si riempe di motivi antichi e contemporanei. Dalla misoginia al potere del maschio storicamente consolidato fino al nichilismo della società contemporanea, che non regala speranze di alcun tipo a chi ad essa non si piega. Maschio e femmina, ognuno per ragioni proprie sono destinati a soccombere dinnanzi ad un mondo che non ammette più nessuna forma di arcaicità al di fuori dei principi assoluti del consumo e della omologazione. Ferreri sembra divertirsi, nella sua ironica genialità, a giocare su più registri il suo spirito anarchico e dissacratorio, quasi a voler sfidare il suo pubblico, che egli sa essere naturalmente borghese. Egli non ha intenti educativi o pedagogici, il suo obiettivo è solo scandalizzare, sulla scia dei sodali Buñuel e Pasolini. Solo lo scandalo, nel senso etimologico del termine, potrà scardinare l'ordine costituito, facendo emergere sensi di colpa e rifiuto dello status quo. Un paradigma che rende questo immenso artista, al pari degli altri succitati e non, eternamente attuale.

Roma, di Federico Fellini, Ita-Fra, 1972

Fellini ritorna a parlare della *sua* Roma a più di dieci anni di distanza dalla *Dolce vita*. E lo fa, ancora una volta, attraverso il suo occhio privato, fedele e deformante insieme. Se nell'epocale film del '60, l'artista riminese si presentava sotto le mentite spoglie del giornalista Marcello Rubini, qui gioca facile, esplicitando il suo alter ego nel diciottenne Federico (Peter Gonzales), giunto nella Capitale dalla provincia prima della seconda guerra mondiale, in pieno trionfo fascista. Quello di Fellini sembra un documentario *animato*, capace di farci fare un salto ultratrentennale che sembra, però, raccontare più di un secolo della nostra Storia e del nostro essere. Lo spartiacque che fa andare oltre ogni logica cronologica è quello del boom economico, in grado di creare un solco tra due epoche nel giro di pochi anni. E se la *Dolce vita* questo ci raccontava, con *Roma* Fellini sembra voler esplicitare in pieno questo cambiamento, andando oltre la narrazione di un dramma paradigmatico per aprirsi a sensazioni e odori che non può più fare a meno di condividere con tutti, nella consapevolezza di una testimonianza da offrire prima che sia troppo tardi. E la sua stessa presenza nel film, nei panni di se stesso, agitato e confuso regista di un mondo oramai esploso e frantumato, ne è la conferma più forte. La Capitale diventa, dunque, la protagonista del film, insieme metafora e simbolo di un cambiamento che Fellini non vuole né capire e neanche interpretare ma soltanto raccontare. Il giovane provinciale approda in una realtà fantasmagorica, dove insieme alla Roma conquistatrice e bellicosa scopre quella dei bordelli e delle periferie caciarone e popolane, in un mix che sembra uscito da un sogno ad occhi aperti. Ci sono, così, la Storia ufficiale, costruita dal regime, e quella reale, senza infingimenti, in cui la prima sembra essere una burla anche malriuscita e la seconda la prosecuzione ingigantita di una provincia infinita, che è l'essenza di tutto il cinema del genio romagnolo. Il film si muove senza continuità cronologica, riuscendo così ad essere molto più efficace nella narrazione di una città-mondo che passa, senza alcuno scarto temporale, dalle sbracate feste di quartiere anni '30 ai caroselli dei giovani motociclisti attraverso i Fori Imperiali negli anni '70. Con in mezzo, i cantieri onirici della erigenda metropolitana che disvelano liricamente e magicamente le vestigie della Roma antica, le sfilate della moda ecclesiastica in Vaticano, i varietà di terz'ordine nei cinema più infimi e malfamati, fino agli scontri di piazza tra studenti e celerini, passando attraverso i cenacoli intellettuali e le turiste attempate preda di improvvisati e patetici playboy. Insomma, un grande bailamme, un circo senza fine, un hellzapoppin condito di ironia e sarcasmo ma anche di un onnipresente senso di morte e di fine imminente, che Fellini sembra far scaturire dai volti in primo piano dei protagonisti di queste infinite kermesse. In ultimo, sta proprio qui la ragione di questo film senza trama apparente, il racconto dell'insensatezza umana, persa tra il tentativo di godimento personale e la tragica realtà che si sovrappone alla volontà di ciascuno. E lo sguardo sorridente e beffardo di una mai così solare Anna Magnani, inseguita nel finale notturno dallo stesso Fellini, fino al portone di Palazzo Altieri, per chiederle cosa ne pensasse della città che lei rappresentava nel mondo, è la sintesi di un film che, forse, più di ogni altra cosa racchiude in sé il motivo stesso del fare cinema: catturare istanti da regalare a chi vuole goderne.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Lo scopone scientifico di Luigi Comencini, Ita,1972

Peppino e Antonia, Alberto Sordi e Silvana Mangano, una coppia di disperati sottoproletari romani, vivono in attesa che una vecchia, come la chiamano loro, miliardaria americana, Bette Davis, torni a Roma per curare i suoi affari italiani e sfidarli, come usa fare ormai da anni, allo Scopone scientifico. I due se la cavano benino al gioco e si allenano con la speranza di spillare alla *vecchia* quanti più soldi possibili. Il momento è giunto, la miliardaria è arrivata a Roma e alloggia, insieme al suo segretario ed ex amante, nonchè compagno di gioco, George, Joseph Cotten, nella sua villa posizionata sopra la baraccopoli dove vivono Peppino e Antonia con i cinque figli. Invitati a giocare, i nostri fruiscono, come al solito, di un necessario regalo iniziale di 1 milione di lire. Una sera arrivano a vincere sette milioni, suscitando le ire della *vecchia*, che li sfiderà ad oltranza. Raggiunta la vincita record di duecento milioni, Peppino e Antonia nell'ultima decisiva partita perderanno tutto. Geniale apologo sul Capitale, ed ennesima variazione della commedia all'italiana che si appresta a chiudere i battenti, il film di Comencini parte da una impostazione neorealista, che abbandona in corso d'opera a favore di un ritratto grottesco del sottoproletariato, colto in quella fase di perdita della sua antica identità, così come teorizzato da Pier Paolo Pasolini. Intenzionati a migliorare la loro condizione di vita, Peppino e Antonia assecondano la logica della speranza, la logica di cui il Capitale nutre le sue vittime per poi fagocitarle. I due poveri malcapitati rischieranno anche il matrimonio, messo in pericolo dalla moglie che ha chiamato un terzo rinforzo per sostituire, in una ennesima partita con la *vecchia*, il marito ritenuto da lei inetto al gioco e unico colpevole della perdita milionaria. Ma perderanno anche stavolta, e perderanno tutto, anche i loro soldi, frutto della vendita della loro baracca. I personaggi di contorno diventano fondamentali per capire il contesto attorno a cui Comencini mette in scena lo status quo di quel mondo, e quindi del nostro mondo. Uno dei baraccati è un certo Armando Castellini, detto il *professore*, interpretato da un superbo Mario Carotenuto, surreale teorico della lotta di classe, riconvertita per l'occasione, obtorto collo, in una lotta all'ultima carta vincente. In questa figura tragicomica Comencini sintetizza una sconfitta epocale, quella di un popolo che anela ad una società più giusta e finisce per giocarsi a carte questa possibilità, in un gesto che racchiude in sé la fine di quella egemonia culturale di gramsciana memoria, unica carta, quella sì, che avrebbe potuto portare ad un reale cambiamento della nostra società. Tenere alti i toni da commedia in un film con questo contenuto serve a Comencini per alzare l'asticella della critica politica fino a farla dirompere nell'*eversivo* e necessario gesto finale. Veicolo di questo è un altro personaggio in apparenza minore, la figlioletta di Peppino e Antonio, Cleopatra, che già porta nel nome i segni del suo destino. Lo sguardo di questa bambina coglie, regalandola a noi spettatori, la verità di una famiglia umiliata e messa in pericolo da chi, come la *vecchia* miliardaria, si diverte a *giocare* con la vita degli altri, noncurante della dignità di alcuno. Dinnanzi a tale scempio, Cleopatra chiuderà la *partita* con l'eliminazione fisica della Signora del Capitale, cui donerà, in aeroporto , prima della sua partenza, un dolce condito da lei con il veleno dei topi. Giustizia è fatta, si potrebbe dire, citando il titolo di un celebre film di Andrè Cayatte. Non proprio, il sorriso della bambina è appena accennato, i suoi occhi sono tristi, non tocca a lei fare la rivoluzione, cari spettatori adulti di questo film e di questo mondo…

Corpo d'amore, di Fabio Carpi, Ita,1972

Un padre, entomologo, e un figlio, studente, in vacanza su una spiaggia deserta italiana si imbattono in una ragazza straniera priva di sensi, trascinata fin lì dalle onde del mare, non si sa come. I due, ben presto, si innamorano di lei, che parla una lingua a loro sconosciuta. Nonostante questo forte impedimento, la giovane sembra disposta ad assecondare padre e figlio, mostrandosi comprensiva nei loro confronti e, al di là di un apparente distacco, interessata a capire il loro silenzioso interesse verso di lei. Questa curiosa triade sembra trovare un suo equilibrio, seppure precario, in un rapporto che sembra svilupparsi armonicamente tra una velata attrazione erotica ed una impalpabile intesa sentimentale. A scombussolare il particolare mènage è l'arrivo di un giovane sconosciuto, che parla sia la lingua della ragazza che quella dei due uomini, e che ben presto instaurerà con la giovane un forte rapporto carnale, fatto di effusioni ma anche di litigi e incompresioni, tutto secondo i canoni di due giovani innamorati. Padre e figlio, privati del loro *corpo d'amore*, iniziano a spiare i due giovani con l'intento di allontanare quanto prima il giovane sconosciuto, per approdare infine all'idea di eliminarlo. Lo faranno, sotto la forma di un incidente acquatico. Fabio Carpi, qui al suo esordio, sembra muoversi tra i temi antonioniani dell'incomunicabilità ed il racconto freddamente psicologico di Ingmar Bergman. In realtà, il regista milanese mette insieme una indagine sentimentale dai molti risvolti interpretativi, caratteristica di tutto il suo cinema a venire, e che tocca anche temi cari alla psicanalisi. Il rapporto padre-figlio si dipana all'interno di una alleanza edipica che sembra voler deflagrare da un momento all'altro, e che trova nel giovane straniero l'occasione giusta per dirompere. L'omicidio viene freudianamente rimosso dai due, con il padre che accarezza i capelli del figlio addormentatosi per la stanchezza, in una trance sentimentale che sembra richiamare una pace fortemente anelata da entrambi. Il *corpo d'amore* è allora, forse, quello di una madre assente ma sempre presente nel loro inconscio? Il figlio che dorme sogna forse tutto ciò che fino ad allora abbiamo visto? L'assenza improvvisa della ragazza, non più nella sua stanza in piena notte, sembra arricchire questa ipotesi. Ma altre se ne potrebbero mettere in campo. In realtà, ciò poco importa a Carpi, che sembra rincorrere lo spettatore verso soluzioni tutte valide e tutte contribuenti a dare senso ad un'opera ricca, motivante ed inquietante. Certamente, non si può sottacere la certezza di una narrazione che si muove all'interno di uno spazio-tempo indefinito, con la natura protagonista assoluta, tra corpi che dominano rapporti primigeni che nessun elemento storico-culturale potrà mai scalfire, proprio perché legati all'essenza stesso dell'umano.

Danilo Amione

Tocco di classe, tocco di Lubitsch

(1892/2022)

Patrizia Salvatori

Il *Tocco alla Lubitsch* è stato per il cinema statunitense il segno di un' epoca davvero sfavillante ed indimenticabile.
'Come lo avrebbe fatto Lubitsch?' si domandava il grande regista americano Billy Wilder, discepolo devoto del Maestro, prima di dar voce al ciak di una scena importante. Domanda che ancora oggi autori e recensori si pongono cercando di riproporre, *mutatis mutandis*, i tempi ed i modi del padre della commedia sofisticata, tra i primi ad avere il suo nome nei titoli di testa insieme a Frank Capra, *maestro dei maestri* secondo Orson Welles.
Ebbene sì, questo 2022 ha davvero bisogno di ricordare Ernst Lubitsch e il suo magico tocco, lasciapassare indispensabile di tratto, portamento e leggerezza da tenersi stretti per i momenti di malinconia.
Ma come è iniziato il percorso artistico di Ernst, destinato dal padre ebreo alla sartoria di famiglia e dunque contrario alle velleità artistiche del giovane, nato *enfant prodige* a sua insaputa?
Attratto ancora adolescente dagli ambienti teatrali berlinesi carichi di fervore intellettuale inizio '900, il giovane Lubitsch comincia ad esibirsi, appena diciassettenne, nei music hall cittadini in veste di attor comico, una sua performance molto richiesta è il giovane commesso ebreo! - e grazie al sincero aiuto di un amico entra ben presto a far parte della compagnia del grande autore teatrale Max Reinhardt, prima come attore, poi come cineasta. E' del 1914 la sua prima regia cinematografica, ma è solo nel 1918 che inizia la scalata verso il successo con l'horror (!) *Gli occhi della mummia*, protagonista l'amata ed altrettanto giovanissima Pola Negri.
Seguono le regie di alcuni drammi storici, da *Sangue gitano* ad *Anna Bolena* in cui il giovane Lubitsch sperimenta tutto il nuovo del cinema anni '20: il montaggio, le scenografie, le peripezie visive ottenute attraverso il gioco sapiente e disinvolto delle inquadrature e del movimento degli attori.
Allo stesso tempo le nuove capacità acquisite sul campo vengono messe al servizio di commedie umoristiche di grande successo, spinte a raccontare ed analizzare impietosamente la società tedesca dell'epoca con toni ironici ed eleganti, tra tutte *La principessa delle ostriche* (1919), il fantasy espressionista *La bambola di carne* (sempre del '19), *Lo scoiattolo* (1921), opere tra le sue più felici in assoluto.
L'eco del successo europeo di Ernst arriva rapidamente negli States dove da tempo l'industria del Cinema, complice l'antisemitismo dilagante, cerca autori prestigiosi disposti a nuove esperienze oltreoceano.
Nel 1923 il sistema hollywoodiano mette a sua disposizione mezzi giganteschi, scenografie superbe, personaggi famosi e lo aiuta dunque a perfezionare il proprio stile, impalpabile ma pungente quanto formalmente ineccepibile. L'avvento del sonoro poi, avvenuto di lì a poco, gli permetterà di accostare dialoghi e suoni e rumori alle già eloquenti immagini, rendendo le sue messinscene spettacolari come mai prima di allora.
Sono questi gli anni di alcuni tra i suoi film più celebri, dal protomusical *Il principe Consorte* (1929) a *Mancia competente* (1932), da La *vedova allegra* (1934) all'indimenticabile trasposizione in film dell'operetta satirica *Ninotchka* (1939), interpretata con raffinata ironia dalla star Greta Garbo, che, per la prima volta in un film, ride appassionatamente come strillano i cinemanifesti dell'epoca.
E' attraverso queste opere a prima vista semplicemente deliziose che Lubitstch costruisce il modello originale della Commedia sofisticata, fusion ricercata di dialoghi brillanti che, uniti a sapienti ritratti di ambienti e personaggi e porte aperte e chiuse ritmicamente, lascia in realtà trasparire la solitudine e l'ipocrisia del genere umano. E' questa la cifra stilistica del Maestro, il suo segno distintivo, l' insegnamento alle generazioni future, il tocco di Lubitsch, appunto.

Ninotchka (1939)

Icona sacra della Nouvelle Vague, fece dire a Truffaut *'...se qualcuno dichiara di aver visto un film di Lubitsch dove c'era un'inquadratura inutile costui mente . Il suo cinema è il contrario del vago, dell'impreciso, dell'inespresso, dell'incomunicabile, non ammette mai nessuna inquadratura decorativa, messa là per fare bella mostra: no, dall'inizio alla fine si è immersi nell'essenziale fino al collo'.*
Estetica del linguaggio talmente assoluta da attrarre anche l'istrionico Godard che a lui dedica il nome del personaggio interpretato da Belmondo nel film *La donna è donna*, Alfred Lubitsch.
Ripercorrendo dall'interno la nutrita filmografia del nostro autore che consta di almeno trenta titoli in poco più di venti anni, due sono le opere che maggiormente si discostano , seppure non di molto, dalla sua produzione consueta per i risvolti drammatici più spiccati: *Vogliamo vivere* (1942), racconto delle vicende di una compagnia teatrale polacca nella Varsavia occupata dai nazisti, pellicola che, insieme al *Grande Dittatore* di Charlie Chaplin, riesce a fare il punto del dramma nazista in toni di commedia ritmica e frizzante, e *Il cielo può attendere*(1943) che, attraverso la storia di un impenitente dongiovanni in attesa del giudizio divino rappresenta quasi il testamento spirituale ed artistico dell'autore.

"Vogliamo vivere" (1942)

Ernst Lubitsch morirà per arresto cardiaco pochi giorni dopo l'inizio delle riprese di *La signora in ermellino* (1947), pellicola che verrà portata a termine dal collega Otto Preminger.
Billy Wilder, appena avuta la notizia della sua scomparsa, dichiarò con enorme tristezza " ... non vedremo più Ernst Lubitsch, a cui fece eco la dichiarazione di William Wyler "...peggio , non vedremo più i film di Ernst Lubistch".
Noi spettatori contemporanei ci 'accontentiamo' anche soltanto di (ri)vedere i suoi splendidi capolavori, e soprattutto di essere 'toccati' ancora una volta da tanta sorprendente eleganza e perfezione!

Patrizia Salvatori

Suggestioni di grande fantascienza in High Life

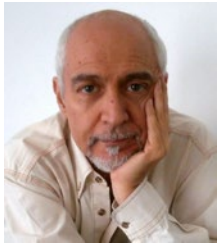
Giacomo Napoli

Pellicola del 2018, *High Life* è stato reputato a ragione dalla critica internazionale sia come uno dei migliori film del 2019 (quindicesimo posto in IndieWire) sia come una delle cento opere più significative del decennio 2010-2020 (ottantunesimo posto sempre da IndieWire). La regista è la celebre Claire Denis, il cui film d'esordio fu *Chocolat* nel 1988 (rofl) la quale resta ancorata ai suoi temi fissi: la multiculturalità e i rapporti familiari. In questo caso però (e per fortuna) non ci troviamo di fronte all'ennesimo mattone stile Nouvelle Vague con venature arcobaleno ma bensì allo spettatore attento si presenta un film maturo, intelligente e che tiene altissima considerazione degli antichi maestri del genere fantascientifico con forte componente di riflessione filosofica, primi fra tutti Tarkowsky e Kubrick. Gli interpreti scelti dalla francese sono quanto mai azzeccati, soprattutto il trittico protagonista della storia composto da una sempreverde Juliette Binoche, un fantastico e sempre più convincente Robert Pattinson e una brava Mia Goth, cui tocca una parte scomoda e tutt'altro che semplice. La trama, per quanto poco verosimile, è solida e lineare: un gruppo di ergastolani viene utilizzato dal governo come ciurma per una spedizione spaziale diretta allo studio di un buco nero, a bordo di una volutamente squallidissima astronave somigliante ad un gigantesco container navale. Lo scopo della spedizione è triplice: anzitutto gli ergastolani resteranno prigionieri comunque fino alla morte, se non della galera certamente dello spazio profondo e gelido all'esterno della nave spaziale; secondariamente serviranno da cavie per studiare l'effetto delle radiazioni cosmiche sui loro corpi, soprattutto contestualmente al tema riproduttivo che sta alla base dell'intera trama. Infine potranno essere sacrificati in missioni di ricognizione attorno al buco nero, nella cui orbita vagheranno per sempre in un infinito loop. Una storia quindi che è un chiaro pretesto per poter parlare d'altro, come si intuisce anche dalla regia molto cadenzata e a tratti metafisica e dalla scenografia ridotta all'osso che ci presenta gli interni dell'astronave più simili ad un carcere, appunto, con tanto di cortile per l'ora d'aria (la serra), di sotterranei (la stanza delle masturbazioni) e di celle (le cuccette dei prigionieri-cosmonauti). Particolarmente interessante risulta proprio questa sorta di "fuck-box" nel quale una specie di marchingegno medioevale viene utilizzato a turno dagli occupanti della nave spaziale per dispensare un piacere onanistico, solipsistico e volutamente inutile ai fini della missione; i rigurgiti di liquami non meglio identificabili che fuoriescono dal macchinario ad ogni utilizzo portano suggestioni chiaramente riferibili agli sgocciolii e al magmatico movimento degli oceani di *Solaris*. Al contempo, in un contesto di tranquilla semi-anarchia (tutti i cosmonauti sono comunque ex-delinquenti, alcuni anche gravemente disturbati) il tema della riproduzione in vitro sviluppato come missione parallela allo studio del buco nero risulta essere lo scopo primario dell'ufficiale scientifico (Julette Binoche) che utilizza con meccanica e spietata freddezza gli uteri delle detenute imbarcate come incubatori dello sperma dei maschi nel tentativo di far nascere un bambino in grado di risultare immune alle radiazioni cosmiche omnipresenti e letali. In quest'opera originale, tra onanismo organizzato, astinenza ribelle e violenza sessuale, lo studio della regista è palesemente concentrato del dipanare con intelligenza i rapporti umani tra i prigionieri-astronauti i quali, ognuno a proprio modo, dimostreranno di intraprendere questo viaggio senza ritorno in maniera matura e con sapiente accettazione oppure impazzendo e aggredendo gli altri in raptus di furia omicida. Nel mentre, l'attenzione alla terra perduta e alla semplicità della coltivazione delle piante nella serra (comunque necessarie per generare ossigeno), la cura dei dettagli più sottilmente metafisici (il cargo pieno di cani alla deriva, strettamente collegato al delitto compiuto dal protagonista in gioventù) e l'ottima gestione dei flashback nel montaggio di una trama altrimenti piatta contribuiscono ad evocare nello spettatore quel tipico sentimento di nostalgia verso un passato perduto che si vorrebbe rivivere in ogni attimo del presente ma che si percepisce come impossibile; in tal senso, oltretutto, il buco nero assurge a metafora di questo limite. Ma c'è ancora molto di più in questo film, a cominciare dalla fedele ricostruzione scientifica dello spazio attorno al buco nero. Spettacolare e assolutamente affascinante e coerente ad esempio è la scena della navicella fuggitiva che si schianta sulla corona dell'orizzonte degli eventi: l'astrofisica viene rappresentata con una attinenza che nulla ha da invidiare ad *Interstellar*. Ci troviamo insomma davanti ad un film intelligente che si interroga coerentemente sul rapporto tra sessualità, riproduzione e interpersonalità tra esseri umani, lasciando ampio spazio di riflessione sui temi della memoria, delle radici sociali e personali e dello scorrere del tempo o meglio ancora dello spazio-tempo. Il gesto d'amore del protagonista verso la figlia nata dalla meccanica ignoranza eppure caparbiamente ed istintivamente libera (la scena della preghiera) e il suo sacrificio cosciente ed esistenziale, risuonano con un certo estatico intimismo nell'immaginario collettivo; tra l'altro eccezionale la piccola, inconsapevole co-protagonista dell'opera e brava anche la sua controparte adolescenziale. Finale un po' abbozzato, tutto il resto assolutamente di ottimo livello. Da vedere.

Giacomo Napoli

I dimenticati #83

Tab Hunter


Virgilio Zanolla

Il cinema degli anni Cinquanta ha messo in risalto come altri mai la bellezza dei suoi interpreti, intesa, più che nella perfezione dei lineamenti, nella tornitura dei corpi delle attrici e nella gagliardia di quelli degli attori. In quel periodo, avere un fisico prestante costituiva un ottimo biglietto da visita per potersi presentare a un provino davanti alla macchina da presa, tant'è che negli States, sguinzagliati dalle case di produzione, decine di agenti battevano la provincia e piccole e grandi città in cerca di nuove promesse da arruolare nel grande Barnum hollywoodiano. Il personaggio che propongo oggi, Tab Hunter, fece il suo ingresso nella settima arte grazie alla lungimiranza di uno di questi agenti.

Al secolo, il nostro attore si chiamava Arthur Andrew Kelm ed era nato a Manhattan, New York, l'11 luglio del 1931, secondogenito di una coppia d'immigrati del vecchio continente, l'ebreo Charles Kelm e la cattolica Gertrude Gelien, nativa di Amburgo. Stufa del marito violento, quando Arthur aveva pochi anni sua madre chiese e ottenne il divorzio, e per allontanarsi dall'ex coniuge si trasferì in California (dapprima a San Francisco, quindi a Long Beach e infine a Los Angeles) con lui, il fratello Walter e i genitori John Henry Gelien e Ida Sonnenfleth, dando ai suoi figli il suo cognome da nubile, appunto Gelien. Art studiò alla scuola cattolica e crebbe sano e robusto, praticando vari sport e distinguendosi nell'equitazione e nel pattinaggio artistico. Quindicenne, lasciò gli studi per arruolarsi nella Guardia Costiera, dichiarando più anni di quelli che aveva, ma scoperto venne congedato. All'epoca preferiva già i cinema ai bar e agli altri luoghi di ritrovo; fu l'attore Dick Clayton, conosciuto per caso, il primo a suggerirgli di tentare la carriera d'attore, e allo scopo lo presentò a Henry Willson, un abilissimo agente che allora rappresentava alcuni dei più noti divi emergenti come Rock Hudson, Robert Wagner, John Derek e Guy Madison. Willson fu subito colpito dal bell'aspetto di Art, che alto, biondo, atletico e dal sorriso affascinante, rientrava perfettamente nei canoni fisici richiesti all'epoca (ma oggi è poi così differente?) per catturare l'attenzione davanti alla macchina da presa; lo volle nella sua scuderia e per prima cosa gli cambiò il nome con quello più breve e incisivo di Tab Hunter.

Art-Tab esordì sul grande schermo nel 1950, in una particina nel noir di Joseph Losey *Linciaggio* (The Lawless). Passò più di un anno prima che, grazie a un amico attore, riuscisse a ottenere una nuova parte: nel suo secondo film, il britannico *L'isola del peccato* (Saturday Island, '52) di Stuart Heisler, un melodramma sentimentale ambientato durante la seconda guerra mondiale, ebbe però la parte del protagonista accanto alla bellissima Linda Darnell; la pellicola venne accolta con molto favore: e per sottolineare la prestanza del giovane attore il "New York Times" suppose che per ottenere a Tab bastò «soltanto togliersi la maglietta».

Tab apparve poi nel western *Mani in alto!* (Gun Belt, '53) di Ray Nazarro, accanto a George Montgomery, negli avventurosi *Il segreto del Sahara* (The Steel Lady, id.) e *Ritorno all'isola del tesoro* (Return to Treasure Island, '54), entrambi di Ewald André Dupont, e nel western *La belva* (Track of the Cat, id.) di William Wellman, dov'ebbe come partner Robert Mitchum. Cominciò anche a lavorare in teatro, prendendo parte a un allestimento di *Our town* (Piccola città) di Thornton Wilder.

Queste partecipazioni gli recarono una certa

notorietà, ma paradossalmente, a renderlo davvero popolare presso il pubblico fu la televisione, quando nel '55 apparve nella serie *Climax!* nei panni dello sventurato campione di baseball Jimmy Piarsall (1929-2017), costretto al ritiro da un grave esaurimento nervoso. Lo stesso anno, dopo aver firmato un contratto che lo legava alla casa di produzione Warner Bros., egli attinse nuova popolarità apparendo sul grande schermo ne *Gli amanti dei cinque mari* (Sea Chase) di John Farrow, accanto a Lana Turner e John Wayne, e in *Prima dell'uragano* (Battle Cry) di Raoul Walsh, un film bellico che seguiva le sorti di quattro marines dai primi addestramenti ai campi di battaglia; dove interpretava il soldato eppoi caporale Dan 'Danny' Forrester, che dopo una relazione con Elaine (Dorothy Malone), una donna sposata che presta servizio come ausiliaria, ritorna dalla fidanzata Kathy (Mona Freeman), che sposa. Tra gli altri interpreti c'erano Van Heflin, Aldo Ray, James Whitmore, Raymond Massey e Nancy Olson.

Tab Hunter e Tuesday Weld (1959)

Questo fortunatissimo film fece di Tab uno dei giovani attori più amati dalle teenager americane, il protagonista di tante copertine di riviste. Ma proprio allora, nel settembre '55, sul diffuso tabloid "Confidential" apparve un articolo in cui si riportava che l'attore era stato arrestato per «condotta disordinata», un eufemismo dietro il quale si alludeva alle sue intemperanze sessuali. L'articolo era frutto di un ricatto a cui Willson, l'agente di Tab, aveva dovuto prestarsi accordandosi col potente rotocalco: in cambio di ciò, "Confidential" chiudeva ancora un occhio sull'orientamento sessuale del suo più importante assistito, Rock Hudson. Willson aveva ben calcolato: infatti la notizia non ebbe ripercussioni, e il favore di Tab presso il pubblico femminile continuò a crescere: basti dire che pochi mesi più tardi questi venne nominato Most Promising New Personality (la personalità cinematografica più promettente dell'anno) in un sondaggio promosso dal Council of Motion Picture Organizations, e che il 14 febbraio del '56 egli ricevé oltre 62.000 messaggi di San Valentino da ammiratrici d'ogni parte del mondo.

Intanto, mieteva altri successi come attore, interpretando Trace Jordon nel drammatico *Le colline bruciano* (The Burning Hills, '56) di Heisler, e Andy Sheffear nella commedia *La ragazza che ho lasciato* (The Girl He Left Behind, id.) di David Butler, in entrambe le occasioni a fianco di Natalie Wood: una coppia cinematografica che il pubblico mostrò di gradire molto; ma egli rifiutò di lavorare con lei in un terzo film, per evitare di essere etichettato in un cliché, com'era successo negli anni Trenta a William Powell e Myrna Loy. La Warner aveva incoraggiato la stampa a far credere che Tab si fosse fidanzato con lei, nel tentativo di stornare le voci crescenti sulla sua omosessualità,e più tardi fece altrettanto abbinandolo a Debbie Reynolds: due attrici che invece erano soltanto sue care amiche.

La popolarità di Tab si accrebbe ulteriormente grazie all'appena avviata e parallela carriera di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cantante: dotato di una voce non particolarmente bella ma caratteristica, nel '57 egli piazzò la canzone *Young Love* per sei settimane al primo posto della classifica americana Billboard Hot 100, vendendo oltre due milioni di copie e aggiudicandosi un disco d'oro dalla RIAA (Recording Industry Association of America); un altro suo singolo di successo fu *Ninety-Nine Ways*. Tab si esibì con le sue canzoni in alcuni show televisivi; ma Jack Warner, per il quale negli anni tra il '55 e il '59 era l'attore più richiesto della sua scuderia, non gradendo il fatto che lui avesse registrato *Young Love* con l'etichetta Dot Records, che apparteneva alla casa di produzione Paramount Pictures, sua rivale, richiamandosi al contratto gli proibì di pubblicare un album.

Dopo quasi un anno di pausa, Tab riprese la carriera di attore, lavorando ne *La squadriglia Lafayette* (Lafayette Escadrilla, '58) di Wellmann, un film bellico ambientato nel corso della prima guerra mondiale, nel drammatico *Il sentiero della violenza* (Gunman's Walk, id.) di Phil Karlson, accanto a Van Heflin e Kathryn Grant, e nella commedia musicale *Damn Yankees!* di George Abbott e Stanley Donen (id.). Il secondo di questi film, per il quale fu prestato alla Columbia Pictures, fu per sua ammissione quello che lo rese più orgoglioso: in esso, Tab era Davy Hackett, un ragazzo sensibile, fratello d'un pistolero insolente che un giorno, per antagonismo durante la caccia a una puledra bianca, uccide un cowboy Sioux; Davy si fidanzerà con la sorella della vittima e riuscirà a imporla anche al padre. Queste pellicole consolidarono viepiù il suo successo, e così il seguente *Quel tipo di donna* (That Kind of Woman, '59) di Sidney Lumet, un dramma dove Tab aveva come partner Sophia Loren, e *Cordura* (They Came to Cordura, id.) di Robert Rossen, accanto a Gary Cooper e Rita Hayworth.

Nel 1960 Tab debuttò in televisione con un suo spettacolo personale, il *Tab Hunter Show*, che portò avanti per una stagione, in tutto trentadue episodi, e ottenne grande successo nel Regno Unito. Tornò al cinema nel '61 ne *Il piacere della tua compagnia* (The Pleasure of His Company) di George Seaton, una commedia sentimentale con interpreti del calibro di Fred Astaire, Debbie Reynolds, Lilli Palmer, Gary Merrill e Charles Ruggles. Quell'anno però, per il ruolo di Tony nell'adattamento cinematografico del musical *West Side Story* gli venne preferito Richard Beymer

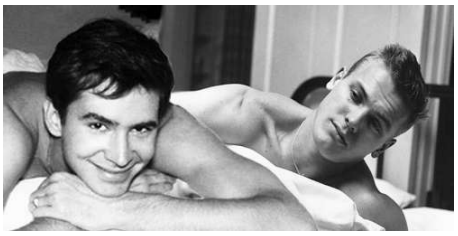
Tab Unter con Natalie Wood "The Burning Hills" (1956)

Il prosieguo della sua carriera sul grande schermo lo vide impegnato in modo spesso discontinuo. Egli lavorò in Italia (fin dal '62, ne *L'arciere delle mille e una notte* di Antony Dawson, alias Antonio Margheriti, eppoi nel '68, ne *La vendetta è il mio perdono* di Roberto Mauri e in *Scacco internazionale* di Giuseppe Rosati, e nel '69 in *Quel maledetto ponte sull'Elba* di León Klimovsky), in Inghilterra (nel '64 in *Troubled Waters* di Stanley Goulder, nel '65 in *Ventimila leghe sotto i mari*, War Gods of the Dep, di Jacques Tourneur). Ad Hollywood interpretò *I commandos dei mari del sud* (Operation Bikini, '63) di Anthony Carras, *Ride the Wild Surf* di Don Taylor ('64), *Il caro estinto* (The Loved One, '65) di Tony Richardson, *Birds do It* di Andrew Marton ('66), *La mano del destino* (The Fickle Finger of Fate, '67) di Richard Rush e *Agguato nel sole* (Hostile Guns, id.) di Robert G. Springsteen, passando con duttilità dal film bellico alla commedia, dal cappa e spada al western, dall'avventuroso al drammatico. Ma fu attivo anche in televisione, quasi esclusivamente in serial. Il 28 ottobre del '65 fu ucciso in Vietnam suo fratello Walter Gelien, lasciando moglie e sette figli.

Negli anni Settanta prese parte tra l'altro al western *L'uomo dai sette capestri* (The Life and Times of Judge Roy Bean, '72) accanto a Paul Newman, al thriller psicologico *Sensualità morbosa* (Sweet Kill, '73) di Curtis Hanson, e apparve con successo in varie serie televisive. Negli Ottanta si ripropose all'attenzione di spettatori e critici in alcuni riusciti film trash: la commedia *Polyester* di John Waters ('81), accanto al *drag queen* Divine, la commedia horror *America, America* (Pandemonium, '82) di Alfred Sole, e la commedia western *Lust in the Dust* di Paul Bartel ('85), sfoderando spesso una discreta autoironia; lavorò anche nel thriller *I demoni della mente* (Cameron's closet, '88) di Armand Mastroianni, e nel'84 apparve in teatro a Broadway a fianco della grande Tallulah Bankhead in *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (Il treno del latte non ferma più qui), un dramma di Tennesse Williams. La sua ultima fatica d'attore per il grande schermo fu, nel'92, nel drammatico *Amici per la vita* (Dark Horse) di David Hemmings, film a tema equestre tratto da un suo racconto che egli, grande amante dei cavalli, coprodusse. Col trascorrere dei decenni, mentre la sua figura di bel ragazzo biondo e atletico si tramutava in ricordo, in America e nel mondo il concetto di moralità ammorbidì notevolmente i suoi spigoli: sicché nel 2005 l'attore poté pubblicare il suo libro autobiografico *Tab Hunter confidential: The Making of a Movie Star*, scritto a quattro mani col critico cinematografico Eddie Muller, divenuto un best-seller e all'origine del premiatissimo documentario di Jeffrey

Tab Hunter con James Dean sul set del film "Rebel Without a Cause" (1955)

Tab Hunter con Debbie Reynolds



Tab Hunter con Anthony Perkins

Schwartz *Tab Hunter confidential* (2015). Nel libro Tab ammise senz'alcuna difficoltà la propria natura omosessuale, fino ad allora taciuta per non danneggiare la carriera, confessando che all'età di quattordici anni era stato abusato dentro un cinema. Egli ebbe tre storie importanti: giovanissimo, col campione olimpico di pattinaggio Ronnie Robertson; col collega attore Anthony Perkins; e col produttore cinematografico Allan Glaser, suo compagno dall'82. La storia con Perkins, che era bisessuale, fu chiacchieratissima: cominciò nel 1956 e si concluse nel '60, a causa delle pressioni degli studios per gli articoli scandalistici di "Confidential". «Stavo vivendo due vite in quel momento. Una privata, di cui non ho mai discusso, mai parlato con nessuno. E poi quella a Hollywood, dove cercavo solo d'imparare il mio mestiere e avere successo» ricordò. Con Glaser ha vissuto fino alla morte, avvenuta a Santa Barbara (California) l'8 luglio del 2018, all'età di ottantasei anni, per le conseguenze di una trombosi. Una stella sulla Hollywood Walk of Fame al 6320 dell'Hollywood Blv. ricorda il suo contributo all'industria musicale.

Virgilio Zanolla

diaridicineclub@gmail.com

I tre Adolf di Tezuka: il Dio pacifista del manga, empatico con tutti ma non con la Palestina

Alì Raffaele Matar

Ai fedeli del Dio del manga, scomparso prematuramente nel febbraio 1989, è ben noto il disprezzo che Tezuka nutriva per la guerra. Ed è proprio ai riferimenti antimilitaristici, disseminati in tutte le sue opere, che il sito ufficiale dell'autore dedica una vasta sezione (al seguente indirizzo: tezukaosamu.net/jp/war), in modo da tener sempre vivo il suo messaggio. Un fervente pacifismo di cui non è esente nemmeno in una delle storie da lui realizzate tra gli anni Quaranta e Ottanta: da *Lost World* del 1948 a *Gringo* del 1987. Che fossero storie per bambini, come *Atom* o *Unico*, o per adulti, come la *Fenice*, l'appunto che Tezuka rivolgeva ai lettori era sempre lo stesso: "anche se doveste mettere a repentaglio la vostra stessa vita, non ricorrete mai alla violenza. Non giustificate mai la guerra". Certamente radicato negli orrori della Seconda guerra mondiale, da lui vissuta sulla propria pelle – come testimoniano le cronache autobiografiche di *Kami no toride* raccolte nel primo tomo di *Histoires pour tous*, stampato in Francia da Delcourt, l'antimilitarismo di Tezuka si è unito a un profondo interesse per le diversità e gli oppressi del mondo, dalle vittime di guerra alle minoranze perseguitate come gli Ainu. Date le premesse, a rigor di logica, Tezuka avrebbe dovuto provare empatia anche per i palestinesi, privati ingiustamente della propria terra, depredati delle proprie risorse, delle proprie abitazioni e della propria identità, fino a venir rimossi dalle mappe nel 1948, per far spazio agli occupanti colonialisti israeliani, ancora oggi violenti repressori nei confronti dei nativi. Ma così non è stato. Lascia infatti increduli il punto di vista di Tezuka che, nelle pagine finali de *I tre Adolf* – magnum opus serializzata dal 1983 al 1985, tradotta in italiano da Hazard Edizioni – sposta l'intreccio dell'opera in Medio Oriente con queste parole: "Con la fine della Seconda guerra mondiale, i rifugiati ebrei fondarono una loro nazione il 14 Maggio 1948, ma gli arabi in Palestina e nelle vicinanze si opposero alla nazione nascente. Le milizie delle nazioni circostanti attaccarono Israele e così iniziò un'altra interminabile guerra. Gli ebrei combatterono per difendere la loro nuova terra e gli arabi per mandare via il loro nemico". Così, cedendo alla retorica mendace sionista di "una terra senza popolo, per un popolo senza terra", in un paio di vignette, Tezuka liquida la Palestina banalizzando la tragedia di un intero popolo. Con il mostro nazista fuori dalle scene, i restanti due Adolf del titolo si ritrovano di nuovo faccia a faccia, decenni dopo. Adolf Kamil è ora un tenente israeliano, massacratore di arabi di ogni età, mentre l'ex nazista Adolf Kaufmann, pur volendo redimersi, si ritrova a sostenere l'Organizzazione per la liberazione della Palestina. È l'uccisione di sua moglie che spinge Kaufmann a sfidare Kamil in un duello all'ultimo sangue, dove i due, un tempo amici di infanzia, finiranno per uccidersi più per rancore che per ideologia. Eppure, se per tutto il corso della trama, Tezuka non perdona le nefandezze dell'indottrinato Kaufmann, del massacratore israeliano Kamil riesce a giustificare anche la follia omicida. Non a caso, la storia si chiude con il protagonista giapponese Sohei Toge che si reca a Gerusalemme per far visita alla tomba di Kamil. Di Kamil viene mostrata la casa e vengono raccontati gli ultimi istanti di vita, per bocca dell'anziana moglie. Un trattamento che non viene invece riservato ai palestinesi, disumanizzati, relegati a macchiette cui l'autore fa dire frasi assurde e fuorvianti come "Dobbiamo insegnare ai nostri bambini come uccidere gli ebrei" o "Questa è una guerra santa tra razze". Quello del finale dei Tre Adolf è un Tezuka forzatamente di parte, che ragiona per associazioni banali e ricorre a gravi semplificazioni storiche. Una cosa che non ci si aspetterebbe da un genio come lui, consapevole che, senza giustizia e equità sociale, non può esserci pace. Risale al 1982, prima che Tezuka iniziasse *I tre Adolf*, il massacro dei campi profughi palestinesi di Sabra e Chatila, compiuto con il volere e il benestare di Israele, di cui tanto scrisse l'intellettuale francese Jean Genet in un pamphlet uscito ai tempi anche in Giappone. Così come furono tradotte anche molte delle vignette di Naji Al Ali, creatore dell'iconico Handala, che denunciava le sofferenze inflitte da Israele ai palestinesi e che, per questo, fu assassinato da Israele nel 1987. Eppure, malgrado la complicità di Tezuka, il ricercatore israeliano Raz Greenberg, in un articolo pubblicato su Tablet Magazine, ha insinuato che l'opera rivelerebbe una posizione antisionista da parte del fumettista, in quanto l'origine del male non è da rivedersi nella guerra ma nel nazionalismo, che sia israeliano o tedesco. In ogni caso, Tezuka non potrà mai chiarire le sue idee perché, da trentatré anni, non è più tra noi.

Edizione giapponese delle vignette di Naji Al Ali

Edizione Kodansha del vol. 1 di Adolf

L'ex nazista Adolf Kauffman si redime

Alì Raffaele Matar

Tempo di bilanci fra narrativa e poesia: l'editoria italiana nel 2021

Maria Rosaria Perilli

Tempo di bilanci, questo, e di buone notizie per gli autori di narrativa: nel 2021 è stato venduto il 25% di libri in più rispetto all'anno precedente. Secondo i dati, le vendite a prezzo di copertina, tra librerie e grande distribuzione, hanno superato i 1.356 milioni di euro, cifra che si traduce, in copie, a oltre 92 milioni di testi. Un risultato ottimo, che testimonia, così ha commentato il presidente di Aie Riccardo Franco Levi, «la vivacità dell'editoria italiana, sostenuta dagli investimenti degli editori e supportata, nel corso degli ultimi due anni, da lungimiranti politiche di intervento pubblico. La congiuntura però non deve farci dimenticare le difficoltà strutturali del nostro Paese che permangono, come i bassi indici di lettura, e nuove difficili contingenze, come la crescita del prezzo della carta». Dopo il rallentamento del 2020, causato dalla pandemia, torna infatti a salire il numero di novità pubblicate a stampa mentre scende la produzione degli e-book, e nei top 10 delle classifiche troviamo Stefania Auci, "L'inverno dei Leoni" (Nord); Valerie Perrin, "Cambiare l'acqua ai fiori", (E/O), Madeline Miller, "La canzone di Achille" (Marsilio); Alessandro Sallusti e Luca Palamara, "Il sistema" (Rizzoli); ancora Valerie Perrin con "Tre' (E/O); Gianrico Carofiglio, "La disciplina di Penelope" (Mondadori); Lyon, "Le storie del quartiere" (Magazzini Salani); Toshikazu Kawaguchi, "Finché il caffè è caldo" (Garzanti); Antonio Manzini, "Vecchie conoscenze" (Sellerio) e sempre Stefania Auci con "I Leoni di Sicilia" (Nord). Per la poesia la situazione delle vendite è diversa, e anche molto, nel senso che non è cambiata granché rispetto agli anni precedenti. In media, infatti, ancora 7 libri su 10 tornano in resa dalle librerie ai magazzini degli editori, ma sappiamo trattarsi questo di un mercato diverso quanto complicato, rivolgendosi le opere a lettori di nicchia appassionati, e sono pochi, osservazione che non vuole essere un'accusa ma una semplice constatazione. Naturalmente i classici resistono, e per classici intendo opere quali "La Divina Commedia" o "L'Orlando Furioso", però qui conta l'essere testi di studio, obbligati a scuola, mentre fra i contemporanei, e comunque parliamo di autori scomparsi, una vendita discreta possiamo trovarla solo relativamente alle raccolte di Alda Merini o quelle di Wislawa Szymborska, la quale, proprio durante la cerimonia di consegna del Premio Nobel per la letteratura disse: «In poesia non c'è più nulla di ordinario e normale». Certo, spiace moltissimo notare come grandi cantori viventi non siano presenti tra i più venduti, ma d'altra parte il valore critico imbocca strade diverse da quelle commerciali e il fatto che esistano sillogi bellissime, ben presenti nelle librerie fisiche e nei negozi online, non basta a spingere all'acquisto: è un problema di comunicazione, che oggi andrebbe fatta soprattutto sui social. Porto come esempio Chandra Livia Candiani e Mariangela Gualtieri, entrambe pubblicate nella Bianca Einaudi, in buona posizione nelle classifiche relative al genere specifico, cioè sempre e comunque piazzate fra i primi trenta, e questo dipende sì dalla qualità dei lavori, altissima, ma anche dalle letture tenute direttamente dalle poetesse, che colpiscono l'ascoltatore, il quale, incuriosito e catturato, diventa futuro lettore. E ancora abbiamo il conduttore TV e influencer modenese Francesco Sole, tra gli autori che vendono maggiormente, anche se mai in collane di poesia: nato nel 1992, Francesco (all'anagrafe Gabriele Dotti) scrive i titoli e il termine #poe-

Francesco Sole

sia sempre con l'hashtag, per il richiamo ai vari Facebook e Twitter e Instagram dove spopola tra i suoi innumerevoli fan. E poi Gio Evan. Nato nel 1988, proprio i social ne hanno decretato il successo, postando lui pochi versi, quasi aforismi, dal linguaggio essenziale, con

Gio Evan

immagini vicine e d'impatto, come si ritrovano anche all'interno delle edizioni. Stessa la modalità utilizzata da Rupi Kaur, performer e illustratrice canadese di origine indiana, nata, come Francesco Sole, nel 1992, per 100 settimane prima nelle classifiche Usa col "Milk and honey" sottotitolo "parole d'amore, di dolore, di perdita e di rinascita", stampate qui da noi con la sigla Tre60 legata a Tea e al Gruppo

Rupi Kaur

editoriale Mauri Spagnol, che ha ristampato la raccolta ben 30 volte in tre anni. Casi assolutamente isolati, però, questi, e certo non parliamo di vendite che possano anche solo avvicinarsi, in termini numerici, a quelle dei romanzi.

C'è una bella differenza tra narrativa e poesia. Leggere è come rivivere la propria vita, non importa se reale o soltanto immaginata, un modo per entrare in se stessi e percepirsi, e farlo attraverso un romanzo è molto più semplice: protagonisti con cui identificarsi, una storia da seguire, un luogo desiderato o già visitato da incontrare. In libreria, basta porgere l'occhio a una copertina, scorrere una bandella ed ecco che tutto è chiaro, quello è il libro che fa per noi, oppure no, meglio cercare ancora. Addentrarci in un mondo costituito da versi è invece veramente complicato, non è un fatto di copertine e di bandelle, occorre impegno, anche una diversa attenzione. E comunque tutti hanno letto la Perrin, non si fa che parlare di questo "Cambiare l'acqua ai fiori", corro a comprarlo anch'io, per me o per regalarlo alla mia migliore amica al suo compleanno, sarà sicuramente contenta. Una silloge di Guido Oldani? E chi è questo Guido Oldani? Mai sentito nominare. Come si intitola, la poesia? "Uteri vuoti"? Lasciamo stare, vado sul sicuro con la Perrin. O con Manzini, Rocco Schiavone è una garanzia, se l'hanno portato in televisione ci sarà un motivo. E naturalmente c'è, ed è la miglior forma di comunicazione, di pubblicità, che non è data a tutti, chiaro. Se per gli autori famosi c'è la TV (o addirittura il cinema), non solo con le fiction ma anche con le ospitate nei vari programmi di successo, o recensioni a tutta pagina su quotidiani e settimanali di grande tiratura, gli autori di piccole case editrici, tanto più se scrivono poesia, devono crearsi un po' da soli, con una buona promozione sui social e, se non proprio performance, alle quali si può essere non portati e forse anche controindicate per chi non è più giovanissimo, delle buone lettu-

Valérie Perrin

re su un canale Youtube, portando attenzione all'espressività e alla dizione. Solo in questo modo potrà rendersi alla portata di tutti quell'arte definita da Calvino la capacità di "far entrare il mare in un bicchiere" che è la poesia. E così, speriamo, col tempo forse i bilanci annuali di vendite vedranno in bella posizione anche sillogi e raccolte di versi, letture che ognuno di noi dovrebbe scegliere. Almeno di tanto in tanto.

Maria Rosaria Perilli

G-Force: Il Fan Club che ha come totem… Godzilla

Roberto Baldassarre

Prima di tutto la definizione della locuzione inglese "Fan Club", desunta dal vocabolario Treccani: *Circolo di ammiratori e di sostenitori di calciatori, attori, cantanti e simili*. La chiara, sebbene concisa, definizione fornita dal rispettabile Istituto dell'Enciclopedia Italiana illustra l'entità presa in esame, però non specifica né i modus operandi né che il fulcro del raggruppamento potrebbe anche essere un personaggio di fantasia o finanche un oggetto inanimato. I membri che vi aderiscono possono essere i più disparati (di etnia, religione, ceto ecc.), ma tutti sono accomunati dalla stessa passione, l'idolo, che a volte può rasentare del cieco fanatismo, tipo: "*Non avrai altro feticcio al di fuori di me*". Ogni club, anche se ossequia lo stesso "totem", può avere gestioni amministrative e regole comportamentali differenti, e non sempre i vari club sorti per il mondo stringono amicizie con i loro consimili, proprio per le sopraccitate differenze di conduzione. Il sostentamento non deriva soltanto dai contributi pecuniari dei membri (quota d'iscrizione e/o rinnovo annuale) ma anche da apporti di memorabilia: più "tesori" possiede un club, maggiore è la sua importanza. L'autorevolezza si può commisurare anche con le periodiche fanzine cartacee che vengono pubblicate, e sovente spedite per il mondo ai fans che ne fanno richiesta. Con l'avvento di internet i Fan Club si sono moltiplicati a dismisura, e non c'è più bisogno di una vera sede fisica, e tutto si svolge nel mondo virtuale. Questi Fan Club 2.0 sono molto più comodi e rapidi, perché le informazioni o gli scambi di opinione viaggiano velocemente in più parti del mondo. Chiaramente le star o le squadre di calcio hanno un loro sito, nei quali inseriscono periodicamente le news e smerciano il loro merchandising originale, ma usualmente anche normali utenti creano siti/fan club, definiti unofficial. In questo caso una *Fan Page* creata da un ammiratore può essere più utile per carpire curiosità, sovente poco piacevoli al diretto interessato.

In ambito cinematografico, da quando ha iniziato a prendere forma lo Star System, i Fan Club hanno cominciato in parallelo a sorgere per il mondo, proprio per venerare quei divi che riuscivano a regalare momenti da sogno. È anche merito di questi circoli se lo Star System si è ampliato, creando divi, alimentando il loro successo e, Post Mortem, portando avanti il loro ricordo. Tra i più noti, anche per uno spiccato folklore che li contraddistingue, ci sono i fan club dedicati al culto delle saghe di *Star Trek* e *Star Wars*. In questi due casi regolarmente la passione degli adepti si manifesta con una granitica idolatria, in particolare nelle convention annuali, in cui i fans si travestono come i personaggi delle pellicole e, i più caparbiamente filologici, si esprimono con l'originale idioma, tipo quello dei Klingon di *Star Trek*. Per conferma, e per riderci sopra, è sufficiente guardare il venditore di fumetti nel serial *I Simpson*, che in svariati episodi palesa la sua smisurata – e folle – passione per *Star Trek* (e non solo). Al di là di questi pittoreschi aspetti, gli va dato merito nell'aver scovato aspetti che sarebbero sfuggiti ai semplici occhi spettatoriali, e nell'aver contribuito ad alcune giuste notazioni storiche. In tale ambito, un altro Fan Club che merita una "zoomata" saggistica è il G-Force – The Godzilla society of north America, sorto nella prima metà degli anni Novanta in Canada.

Logo G-Force

Godzilla 1954

Come si evince facilmente è un Fan Club dedicato interamente a Godzilla, il grande mostro sorto cinematograficamente nel 1954 e, dopo molte reincarnazioni avvenute durante questi

segue a pag. successiva

G-FORCE
The newsletter of
The Godzilla Society of North America
volume 1, number II, March/April, 1994 $3.00
Godzilla lives!
Godzilla's next foe
R/C Mothra unveiled

Esempio della fanzine G-Force (1994)

Simpson Star Trek

segue da pag. precedente

decenni, è ancora uno spettacolare mostro per il grande schermo. La prima società G-Force si manifestava soprattutto a livello cartaceo, con l'omonima fanzine. In tempi in cui internet era solo un'utopia per la maggioranza del popolo mondiale, questa appassionata rivista, inviata su richiesta a tutti i tesserati, era una preziosa miniera d'informazioni sull'universo di Godzilla. Le pagine contenevano saggi e analisi per ogni pellicola, aneddotica sulle produzioni, frutto anche di interviste con gli attori e le maestranze dei film; oltre a un immancabile spazio dedicato al mercatino, in cui i fans potevano acquistare, vendere o fare scambio del merchandising inerente a Godzilla. La fanzine G-Force ha fatto un lavoro veramente lodevole, proprio perché realizzato in tempi in cui non esisteva il Web, andando a colmare lacune storico-produttive e portando avanti la memoria anche di quei film girati con infimi budget. Negli anni Duemila la rivista si è rinnovata, spostandosi su internet, consentendo così uno scambio e una fruizione di informazioni molto più rapido e comodo, ma scartabellando online si possono trovare in vendita le fanzine cartacee originali, e gli elevati prezzi (alcune oltre i 160 dollari) fanno capire come, sebbene ormai si possano trovare facilmente tutte le notizie su internet, questi "fogli" siano un prezioso tesoro per gli amanti del mostro. Questo l'indirizzo internet: https://godzilla.fandom.com/wiki/G-Force

Godzilla Vs Kong (2021)

Godzilla, in giapponese Gojira, è la figura più importante del genere *Kaiju Eiga* (letteralmente: film di mostri giganti), e nella sua prima terrorizzante apparizione fantascientifica nell'omonimo film, era la metafora del pericolo nucleare, anche perché le due bombe atomiche sganciate dagli americani su Hiroshima e Nagasaki (6 e 9 agosto 1945) erano storia recentissima. Da notare come questo tipo di horror-fantascienza contenente una spiccata metafora è uguale all'escamotage utilizzato nel cinema americano contro il pericolo comunista, come ad esempio testimonia il B-Movie *Fluido mortale* (*The Blob*, 1958) di Irvin S. Yeaworth. In questa prima pellicola, Godzilla è cattivo e sanguinolento, ma già divertiva un pubblico di bambini, pertanto nelle successive pellicole i produttori hanno smorzato i toni paurosi e trasformato Gojira in un salvatore, che si scontra con altri giganteschi mostri cattivi per riportare la pace in Giappone. Principalmente le pellicole che hanno seguito l'originale, almeno fino alla fine degli anni Settanta, sono produttivamente molto povere, in cui si vede facilmente che il mostro è interpretato da un mimo con indosso un costume, che le città sono modellini in scala e i mostri volanti sono legati a fili trasparenti poco invisibili. Comunque, è stata anche questa pochezza produttiva, che a volte rasenta la parodia, a dare successo ai film. In totale le pellicole giapponesi in cui Godzilla è protagonista sono 32, a cui vanno sommati i remake realizzati dagli americani. Mentre *Godzilla* (1998) di Roland Emmerich, produzione di grandissimo sfarzo in stile hollywoodiano, fu stroncato unanimemente e gli incassi non furono mirabili, il reboot *Godzilla* (2014) di Gareth Edwards fu accolto con maggiori favori critici, e fu il primo tassello del franchise-crossover *MonsterVerse*, distribuito in collaborazione tra la Warner Bros. e la Legendary Pictures. In questo franchise in fase di costruzione, oltre a Godzilla c'è anche King Kong. I prossimi tasselli, in fase di produzione (al momento non si hanno notizie certe sulla distribuzione), sono incentrati sul figlio di King Kong e avente Godzilla unico protagonista.

Godzilla contro i robot (1974)

Godzilla (2014)

Per quanto riguarda il franchise giapponese, il percorso cinematografico di Godzilla viene strutturato in 4 ere, che traggono il nome dai periodi storico-politici del Giappone:

1. Era Showa (1954-1975). Il periodo Showa corrisponde all'impero di Hiroito, che va dal 25 dicembre 1926 al 7 gennaio 1989. Le pellicole realizzate, dal 1954 al 1975, sono in totale 15.
2. Era Heisei (1984-1995). Fa riferimento al periodo in cui l'imperatore era Heisei, succeduto al padre Hiroito dal 1989. Sebbene il 1984 sia ancora l'epoca Showa, viene posta questa data come inizio poiché con *Il ritorno di Godzilla* (*Gojira*, 1984) di Koji Hashimoto, diretto sequel dell'originale, avviene il rilancio del franchise. In tutto la Toho ha sfornato 7 pellicole.
3. Era Millenium (1999-2004). Il secondo rilancio di Godzilla effettuato dalla Toho, è organizzato in modo tale da creare un mini serial cinematografico, composto da 6 pellicole.
4. Era Reiwa (2016-presente). La Toho, dopo un decennio di silenzio, ha deciso di riproporre Godzilla con un reboot. Il primo è il Live Action *Shin Godzilla* (2016) di Hideaki Anno e Shinji Higuchi, mentre le successive tre pellicole sono d'animazione. Per il momento non ci sono progetti in cantiere.

Il franchise *MonsterVerse*, invece, è al momento così composto:

1. *Godzilla* (2014) di Garreth Edwards, reboot dell'originale giapponese.
2. *Kong: Skull of Island* (2017) di Jordan Vogt-Roberts, reboot del "franchise" con protagonista King Kong, mostro ideato da Merian C. Cooper, e rifatto con grande sfarzo da De Laurentiis nel 1976: *King Kong* (1976) diretto da John Guillermin.
3. *Godzilla II – King of the Monsters* (2019) di Michael Dougherty, sequel del primo capitol.
4. *Godzilla vs. Kong* (2021) di Adam Wingard, primo incontro scontro tra i due mostri.

Roberto Baldassarre

Il fatto linguistico nella comunicazione cinematografica

Carmen De Stasio

Nessuno avrebbe potuto condurre la trasposizione cinematografica del libro autobiografico *My life on the road* (La mia vita sulla strada) di Gloria Steinem, meglio di Julie Taymor. Nessuno come la Taymor avrebbe potuto creare le condizioni per rimarcare, con attenzione del tutto condivisa, di dettagli salienti l'evoluzione sociale e individuale di un'intellettuale, di un'attivista dei diritti della donna, di una combattente sulla strada, quanto di un'autonomia intimista e voce senza tremori. Steinem e Taymor: due identità che pure spiccano a rendere l'immortalità della maniera efficace, senza essere spettacolare o invadente, propria della comunicazione cinematografica nel suo distinguersi come *fatto linguistico*. Il film della Taymor, infatti, è fatto linguistico dall'inizio alla fine proseguendo anche nel dopo, tanto da traslare il tutto nell'indimenticabilità quale fattore preponderante a chiarire la qualità di un'operazione tutt'altro che fondata sulla replica visuale. Viepiù, l'operazione assume una rilevanza capitale in un tempo (il film risale al 2020) in cui la stessa personalità di Gloria Steinem – giammai lasciata a margine durante l'intero sviluppo – segue la scia delle sue azioni, ondeggiando tra situazioni incresciose e che cambiano di pelle ma non di sostanza, tanto da spingere a ritenere l'evidenza filmica quale risorsa di consapevolezza, una consapevolezza ambita e destrutturata per ricomporsi ogni volta, storicizzazione e storia essa stessa.

Da qui avviene l'approccio con una calcolata velocità d'impegno. Così, questa volta, anziché generare una cornice argomentativa all'interno della quale collocare il focus di un'operazione cinematografica, mi spingo a concentrarmi su un'opportunità meditativa. È quel che accade con *The Glorias*. Tutto sovviene soltanto soffermandosi al titolo di pieno risvolto filosofico, investigativo e, ancor più arditamente, woolfiano – *The Glorias*: le tante Gloria Steinem che convivono rigenerando i tempi all'interno dell'una con le sue modalità esistenziali. Scopriamo che la vita del film – o la sua vitalità linguistica, per meglio dire – insiste nella simultaneità delle tante Gloria incastrate nell'una: tutte nella propria vita temporale e tutte rilevanti nella combinazione evolutiva dell'attuale. Invero, l'incipit visuale sembra riportare qui e là una sorta di cadenza a flashback che, tuttavia, scansa qualsiasi trasalimento possa condurre – per abitudine mentale – a concepire la protagonista in un movimento che, smosso da una qualche occasione estemporanea, alla maniera solo frettolosamente appuntata come proustiana, riporti ad altro, mostrando allo spettatore quel che accade in un preciso momento nella mente di chi si ha di fronte. Tutt'altro avviene in *The Glorias*: quel che inizialmente appare come inequivocabile flashback è strategia per spiegare con i fatti permeati di una personale linguistica i vari percorsi: bambina alle prese con un padre fluttuante in una sorta di sogno incatenato all'incantamento. Oltretutto, questa figura si manifesta nella sua irresponsabilità attraverso la scelta non-scelta della moglie. Nessun suggerimento vien dato, se non la ricomposizione, a passi lenti, di una donna-madre alle prese con un esaurimento per rinuncia, per autoannullamento. Nulla viene detto e né prospettato, epperò lo spettatore raccoglie i pezzi del mosaico che giammai appare misterioso puzzle nevrotico: viepiù, diviene comprensivo di una disamina dei tempi che nel film sono gestiti con pertinenza, privi di spazi senza soluzione di continuità. La donna-madre è stata una giornalista. Una dignità interrotta senza che ve ne sia parvenza, ma che emerge esattamente dove il non-detto non si confonde con un silenzio che sistemi i propri numeretti in una pre-corrispondenza.

Julianne Moore in "The Glorias" (2020) di Julie Taymor

A piccoli passi (ri)conosciamo la Gloria del presente che guarda fuori dal finestrino di un bus e contemporaneamente incontriamo i pezzi della Gloria bimba prima e fanciulla poi; la Gloria viaggiante come in un motto quasi apotropaico per sfuggire all'irresponsabilità. Ancora: la Gloria studentessa in India, dove conosce altre realtà di femminile sofferenza. Contemporaneamente, entriamo in intimità con momenti gravissimi della storia del secondo Novecento (grigi, popolati di frantumi, ma anche illuminati da una luce d'aspettativa). Nell'insieme distinguibile prende forma non già un presente delineato dalla varietà di passaggi sequenziali, quanto l'immagine pluriforme di passaggi incatenati nel sangue della donna attuale, con le sue contraddizioni e le sue lotte non già contro, quanto da femminista in pieno style woolfiano –nella pienezza di raggiungere con le tante di sé-tessere del mosaico nei tempi le sue molteplici mete.

Ecco, dunque, che il film giunge alla collocazione della tematica tracciata: la consistente agilità con la quale la donna del presente (interpretata da Julianne Moore) – la quale ha superato gli ottanta anni – mantiene i fatti linguistici della Gloria-fanciulla che voleva ballare, che viaggiava avendo nella mente i sogni del sogno, la Gloria studentessa in India e la Gloria che non si piega ai compromessi per far carriera giornalistica e che si affida anche a condizioni non tradizionali. Le tante Gloria insieme danno la consistenza della persona attraverso fatti linguistici che le instillano una decisione univoca nella persistenza: le tante Gloria non sono, pertanto, *altre*, bensì momenti d'essere in continua presenza. Il che conduce a riflettere sul valore intellettuale di un film di giusta scelta a chiarire un tutto, piuttosto che un tutt'uno nelle numerose Gloria che disegnano – una ad una – vicende con un approccio e uno sguardo che va oltre, che vede la sua vitalità attraverso grandi occhiali che agli altri nascondono il viso, ma che trattengono, in qualche modo, l'oltre e il dentro dei fatti, simultaneamente e sempre.

The Glorias disegna la straordinarietà del rispetto. Non esiste infatti alcun anfratto in cui si possa soltanto appena accennare un refrain da tempo inesistente, cioè – lettura evanescente e al contempo sbilanciata, soltanto capace di provocare squilibrio. Siamo invece al cospetto e dentro una lettura raffinata, la cui ribellione è anche nella sua nobile compostezza. Sono i tasselli di quel mosaico che, insieme, uno ad uno e poi un cluster per volta, vanno a comporre un quadro nel quale lo spettatore si ritrova con Gloria Steinem in persona: persona e attrice in un sol tempo, con un ennesimo passaggio, questa volta dall'eccelsa interpretazione di Julianne Moore alla Steinem, con una tale spontaneità, da proiettare nella realtà mentale che in tutte quelle figure temporali ci fosse (stata) sempre e soltanto lei.

Carmen De Stasio

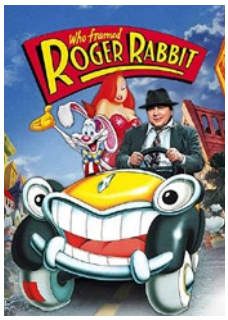
** Prossimo numero:*
Frontalità finita o Ricerca d'infinitezza – Un'esigenza cinematografica

Quei fantastici anni Ottanta

Tra commedia, animazione, fantasy e sci-fi
#Seconda parte

Demetrio Nunnari

Si torna dunque ai mitici anni Ottanta che mille volte, al cinema, ci han fatto sognare. E fra i tanti titoli – e qualche *sequel* più o meno fortunato - uno è d'obbligo, almeno: *La storia infinita* ('84). Autore del romanzo a cui s'ispira il film, Michael Ende si ricrede dopo il *placet* iniziale, scettico all'idea di dare una parvenza a quel che, invero, forma non ha. Ma è tardi ormai. Per sottrarsi a certi bulli, il timido Bastian trova scampo in libreria. Attratto da un tomo interessante, lo porta con sé mentre il proprietario si distrae. Giunge tardi a scuola, e pensa di nascondersi in soffitta per darsi alla lettura. Apprende così del destino di Fantàsia minacciata dal Nulla che avanza, e della Imperatrice Bambina che langue nell'attesa. Sarà difatti un umano a darle un nuovo nome, salvando lei e il regno dall'oblio. Intanto, in sella a un destriero, il giovane Atreyu corre al suo palazzo. Gmork, emissario del male, lo insidia, ma Falkor il drago veglia su di lui. Con enorme stupore Bastian si accorge, alfine, di essere parte della storia infinita che sta leggendo. Il Nulla dilaga perché gli umani non sognano più. Ma è lui che muove le sorti di Fantàsia. Deve solo credere in sé, e proferire a gran voce il nome scelto per la sua sovrana. E sarà quello della mamma da poco perduta. S'intrecciano ne *La storia infinita* tematiche attuali adesso più di allora. Il genitore e la sua centralità, lo sviluppo del bambino, il bullismo tra i banchi, la lettura come crescita interiore. Il tutto, declinato in un'aura di irreale, di fiabesco, che dona al film successo imperituro ancora oggi nei suoi sporadici passaggi alla tivù. È anche il primo impegno importante del giovanissimo Barret Oliver (Bastian), che vedremo ancora in *Cocoon* ('85) di Ron Howard e *Scene di lotta di classe a Beverly Hills* di Bartel (**Diari di Cineclub** n. 95). Soprattutto, l'impiego delle molte "figure" del film esige uno sforzo epico nel dominio della nascente meccatronica. E non a caso. Il nuovo campo d'indagine – l'immaginazione - da opporre alla realtà, vuole adesso modi espressivi non più convenzionali. E Robert Zemeckis usa la "tecnica mista" nel geniale *Chi ha incastrato Roger Rabbit* ('88). La trama è intricata e bislacca. A Toontown umani e cartoni convivono da tempo. Qui, il detective Valiant (Bob Hoskins) indaga su Jessica Rabbit, che sembra tradisca il marito Roger, attore cartone degli *studios* "Maroon". La donna è spesso in "compagnia" di Marvin Acme, proprietario di Toontown. Quando questi viene assassinato, i sospetti ricadono su Roger che si dà alla macchia, mentre il fosco pretore Morton (Christopher Lloyd) gli sta alle calcagna. Ma al detective qualcosa non torna. Una soffiata lo porta a Maroon: è lui che ricatta i Rabbit. Durante l'interrogatorio, però, un'ombra colpisce a morte l'uomo. Valiant si lancia all'inseguimento fino a giungere a Jessica. Chi l'avrebbe mai detto! Fredda, lei gli punta una pistola contro e spara alle sue spalle. Ormai lontana, l'ombra si dilegua, e Jessica confessa. È Morton lo strozzino. Acme ha donato Toontown ai suoi concittadini, ma il testamento è sparito. Il giudice ha fatto carriera col denaro, e vuol comprare adesso la città. Se il testamento non si trova, infatti, Toontown sarà venduta. Rocambolescamente, Valiant acciuffa così il pretore corrotto, recupera il legato e affida il malfattore alla giustizia. *Detective story* farlocca – mix di tecniche di ripresa tradizionali e animazione –, o stoccata al torbido mondo dello *showbiz*, unisce tuttavia grandi e piccini e guadagna al *cartoon* agonizzante un revival felice ed inatteso. Ma Zemeckis non è nuovo a quel successo. Firma, già nell'85, il primo episodio di *Ritorno al futuro*; trilogia-icona di un intero decennio. La vita di Marty McFly (Michael J. Fox) è uno sfacelo. Un padre pavido e succube, la madre alcolizzata, i fratelli debosciati. L'amico "Doc" Brown (ancora Christopher Lloyd), eccentrico scienziato, ritoccando una DeLorean costruisce una macchina del tempo. L'idea è di inviare nel futuro il cane Einstein. Ma qualcosa non va per il suo verso e Marty si ritrova nell'anno di grazia 1955. Si mette alla ricerca del giovane Doc, per farsi riportare nel domani. Salva, intanto, da un sinistro il futuro babbo, già allora pauroso ed impacciato. Incrocia pure una ragazza civettuola che, cotta di lui, si spinge persino a baciarlo. Sarà la mamma. Marty ha però ingerito troppo nelle vicende dei genitori, ed il ballo della scuola che li ha fatti innamorare sta per prendere una piega diversa. E ci si mette pure Biff il bullo a peggiorar le cose. Ma George McFly – futuro padre del passato – sa adesso fare a pugni grazie al figlio Marty, giunto nel passato dal futuro. E con una castagna mette Biff a nanna. Marty torna finalmente all'85, e scopre con sorpresa che il suo quotidiano è cambiato. Il padre è un uomo di successo, la mamma in forma smagliante, i fratelli non più disoccupati. Ma bando agli indugi; nuove avventure attendono il ragazzo e Doc. C'è da salvare i McFly dal futuro. Il sogno americano si compie per Marty e il suo interprete Michael J. Fox. *Ritorno al futuro* è difatti per lui l'esordio di una carriera esaltante, seppur presto minata da un male inesorabile. Tratto distintivo del genere *sci-fi* degli anni Ottanta, la voglia di esplorare le dimensioni dello spazio-tempo torna poi nel delizioso *Navigator* ('87) di Kleiser. Fort Lauderdale; 4 Luglio '78. Cercando il fratellino attardatosi nel bosco, David (Joey Cramer) inciampa in un fosso e cade svenuto. Al risveglio, diretto verso casa realizza, sgomento, che i suoi non abitano più lì. In macchina, due agenti fanno tante domande, e ad una il ragazzo ribatte sicuro: il presidente è Jimmy Carter. Quelli si guardano svaniti. Lo conducono poi ad una villa, e sull'uscio rivede il padre; ma è diverso, incanutito. Si spiega il mistero: David Freeman è scomparso ormai da otto anni. È il 1986, Reagan guida gli States, e lui è rimasto adolescente. Durante un encefalogramma, senza volerlo trasferisce sullo schermo di un computer il progetto di un Ufo rinvenuto in avaria poco lontano. Controvoglia, il ragazzo è trattenuto dalla NASA. Emerge, da altri esami, una sconvolgente verità. David è stato su Phaelon come modello di analisi. Viaggiando alla velocità della luce è mancato poco più di quattro ore, mentre sulla Terra son trascorsi otto anni. La teoria della relatività. Stanco di quel supplizio, elude così la sorveglianza e raggiunge in un hangar l'astronave. Questa ha caricato delle mappe stellari nel suo cervello dopo un incidente causato da banale distrazione, rapita da un campo di fiori. David – ora il "Navigator" – ne assume il comando e parte per mille avventure, dagli abissi alla ionosfera. Ma giunto quasi a casa, sente che quello non è il suo tempo. Sarebbe solo una cavia da laboratorio. E a velocità superluminale, non senza pericolo, torna al '78 a riabbracciare mamma e papà. Meno popolare dei film sopra citati, *Navigator* indaga in maniera divertita gli annosi snodi della scienza. Gli alieni, le proprietà della mente, l'intelligenza artificiale. Un velato sentimento ne pervade poi la trama, facendo trasparire da questa una garbata riflessione sul valore degli affetti. Merita senz'altro di esser riscoperto. Il viaggio al recupero del "fantastico cinema fantastico" degli anni Ottanta non si esaurisce però qui. Altri mondi, altri generi, sono da esplorare. Ma questa è un'altra storia, e ne riparleremo ancora.



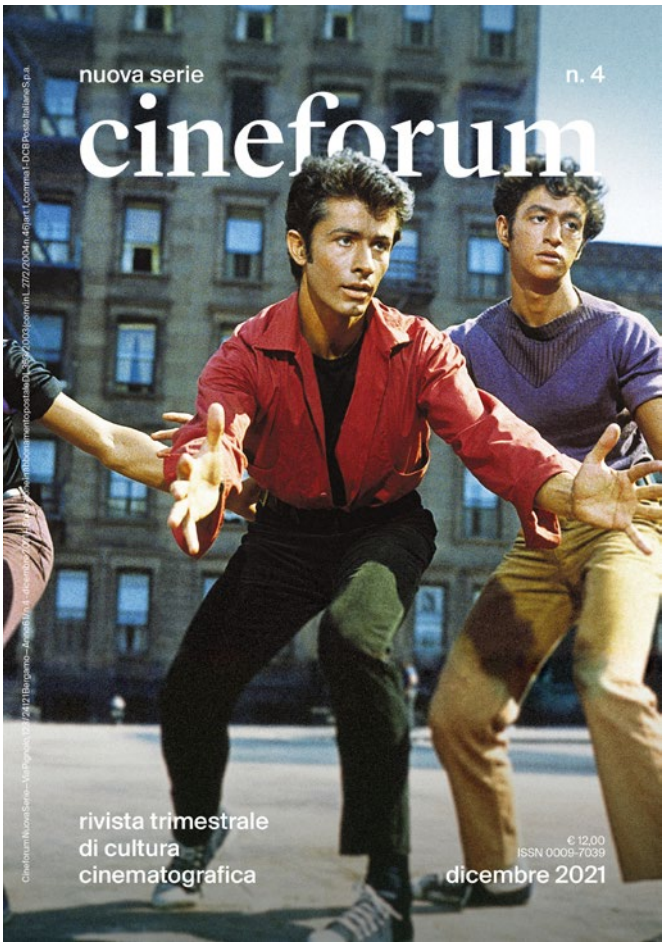
Demetrio Nunnari

cineforum nuova serie

rivista trimestrale di cultura cinematografica *edita da* fic Federazione Italiana Cineforum

È uscito il nuovo numero di Cineforum NS n.4 (597)
Nuovo formato. Nuovi contenuti. Nuova periodicità. Nuova Serie! In libreria o su Cinebuy, anche in formato digitale.

In questo numero:



Editoriale
Emanuela Martini: Everybody Wants To Be a Cat
"Tutti quanti vogliono essere un gatto" è la traduzione letterale di quel *Tutti quanti vogliono fare jazz* che accompagna la scena più famosa degli *Aristogatti*: gatti di strada che improvvisano una jam session per Duchessa e i suoi cuccioli. Criptico solo all'apparenza, il testo originale da un lato gioca sull'uso della parola "cat" nell'era del jazz (e poi in quella del beatnik) per indicare una persona "di tendenza", *cool* (per dirla con un francesismo, un figo), contrapposta agli "square" e "corny"; mentre dall'altro coglie perfettamente lo swing e il ritmo insiti nelle stesse movenze dei gatti, l'imprevedibilità, l'armonia, la frenesia, l'autonomia, l'essenza stessa della "gattitudine". Che è come dire essere beatnik o essere jazz (solo più tardi rock). Perciò, la traduzione italiana non è così infedele come può sembrare. Allora, tanto per essere cat o jazz, anche Cineforum abbandona per un numero il viaggio attraverso i Paesaggi Italiani (che torneranno comunque nel prossimo) e propone un inserto colore a tutto ritmo, sulla musica che sta dilagando sugli schermi (sala, tv e web) con una quantità di documentari, serie, biopic e musical. Tra questi, il più atteso è naturalmente il nuovo *West Side Story* di Spielberg, la cui prossima uscita natalizia ha fatto riesplodere la popolarità del classico del 1962 di Wise e Robbins, cui dedichiamo la copertina.
Quanto al Primo Piano, gioca con le rifrazioni di se stessi che autori di tendenze, nazionalità, generazioni diverse hanno proiettato e sempre più numerosi proiettano nei loro film: da *È stata la mano di Dio* di Sorrentino a *Belfast* di Branagh (già visto ai festival e in uscita da noi in febbraio) a *La scelta di Anne* (Leone d'oro a Venezia) che Audrey Diwan ha tratto dal romanzo autobiografico di Annie Ernaux allo stesso *Cry Macho* di Clint Eatswood, che non è autobiografico, ma certamente un tassello della riflessione dell'autore sul proprio personaggio e la propria storia. E in qualche maniera è una ricognizione autoriflessiva anche quella di David Chase, che quindici anni dopo realizza una sorta di "come eravamo" (meglio: "come erano") di quel capolavoro della tv che è *I Soprano*. Quindi, tra specchi, glam, jazz e rock, a tutti buon 2022!
Primo Piano
Alessandro Uccelli / Perché e per chi ci si riflette sullo schermo
Federico Gironi / *Maradona, Fellini e la Baronessa* Paolo Sorrentino si racconta in *È stata la mano di Dio*
Emanuela Martini / *Of Time and the City* Kenneth Branagh torna a Belfast, la città in cui è nato
Grande schermo
Cry Macho – Ritorno a casa di Clint Eastwood
Adriano Piccardi / *Il vecchio e il bambino* Sabor a Clint
La scelta di Anne – L'événement di Audrey Diwan
Ilaria Feole / *Una donna sola* Dal libro di Annie Ernaux, il vincitore del Leone d'oro
Ariaferma di Leonardo Di Costanzo
Massimo Causo / *Fuori dal mondo* Toni Servillo e Silvio Orlando nel miglior film italiano della stagione
America Latina di Damiano e Fabio D'Innocenzo
Anton Giulio Mancino / *Realismo magico* Una nuova favola nera
Focus
Alberto Libera / Pastorale italoamericana — Tornano i *Soprano* nel prequel *I molti santi del New Jersey*
Pietro Bianchi / Ibrido à la mode — Perché non ci piace *Titane*
Let's dance
Maurizio Porro / *Le gang di New York* Prima di Spielberg, il travolgente West Side Story del 1962
Federico Pedroni / *Thank You for the Music* Viaggio nel rinnovato intreccio tra immagine e suoni
Alberto Crespi / *La miniera d'oro del rock* Il documentario di Todd Haynes sui Velvet Underground
Paola Casella / *Musica nella tempesta* Intervista a Todd Haynes
Adriano De Grandis/ *Effetto note* Come sinfonia: la vita (in musica) di Pino Donaggio
Notebook
Belli e dannati. Gianni Amelio / *Cruising* Indagine ad alto rischio
Riveduto e politicamente corretto. Gualtiero De Marinis / *In Grishamland* Vedo disastri. Vedo catastrofi. Peggio: vedo avvocati
Festival
78ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica — Biennale di Venezia
Emanuela Martini / Cicheti veneziani
Chiara Borroni, Leonardo Gandini, Massimo Lastrucci, Roberto Manassero), Emanuela Martini, Federico Pedroni, Lorenzo Rossi, Alessandro Uccelli / Temi e sfizi
Le pagelle di Cineforum

DdC

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 28 dicembre 2021 al 25 gennaio 2022

Schegge di cinema russo e sovietico | Quinta Puntata. Vassili Sciukscin, il film di diploma al VGIK. Conduce Antonio Vladimir Marino. |25.01.2022|10:42 | https://bit.ly/3r03whq

La poesia al femminile | Sedicesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Grazia Deledda. Conduce Maria Giovanna Pasini. | 24.01.2022|05:09 | https://bit.ly/3qWGvfD

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXX Puntata. Franz Stangl soprannominato "La morte bianca", comandante dei campi di sterminio di Sobibor e Treblinka. Conduce Giorgio Ajò. |21.01.2022|05:32 | https://bit.ly/3FP0hxL

Daniela Murru legge Gramsci (LXXXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 30 luglio 1929. | 21.01.2022|04:45 | https://bit.ly/3tM6tEr

I dimenticati #19 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Diciannovesima puntata: Ivor Novello. Conduce Virgilio Zanolla. |20.01.2022|08:00 | https://bit.ly/3qLaoiR

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XIX) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a Lina Wertmuller e al suo film d'esordio "I basilischi" (1963). |20.01.2022|09:01 | https://bit.ly/3tJR9Ij

La terra è di chi...la "gira" | Sesta Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. Tekoşer. Il partigiano Orso. Ne parliamo con Dario Salvetti, regista del documentario. Conduce Gerardo Ferrara. |20.01.2022|33:40 | https://bit.ly/3KrU4er

Invito alla lettura | Decima Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). X capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |19.01.2022|12:27 | https://bit.ly/33SmOw4

Nobel per la letteratura | Settantunesima Puntata. Theodor Mommsen, premiato nel 1902. Un brano tratto dal libro primo di "Storia di Roma" nella traduzione di Antonio Quattrini, reso disponibile in formato elettronico da LiberLiber nel 2013. Conduce Maria Rosaria Perilli. |19.01.2022|06:41 | https://bit.ly/3fCxVME

Poesia del '900 (LXXVIII) | Pierfranco Bruni legge "Non devi amarmi" Leonard Cohen, da "Poesie e canzoni", 1984. |18.01.2022|02:13 | https://bit.ly/33uMPSy

Polanski racconta Polanski | Seconda Puntata. "Primissimi ricordi". Conduce Roberto Chiesi. |18.01.2022|04:22 | https://bit.ly/3A8Cc3w

Raccontare la Fotografia | Ventesima puntata. "Et voilà une nouvelle année commence". Conduce Iris Claudia Pezzali. |17.01.2022|17:46 | https://bit.ly/3IfZCXw

La poesia al femminile | Quindicesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Christine de Pizan. Conduce Maria Giovanna Pasini. |17.01.2022|06:22 | https://bit.ly/33i8bTb

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXIX Puntata. Riflessioni personali sul programma. Le persecuzioni razziali e la Shoah. Conduce Giorgio Ajò. |14.01.2022|05:49 | https://bit.ly/3fpndcg

Daniela Murru legge Gramsci (LXXXVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 30 luglio 1929. | 14.01.2022|05:08 | https://bit.ly/3fo4T34

I dimenticati #18 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Diciottesima puntata: Gail Russell. Conduce Virgilio Zanolla. |13.01.2022|08:06 | https://bit.ly/3riEIQH

La terra è di chi...la "gira" | Quinta Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. Intimalente. Festival film etnografici. Ne parliamo con il direttore artistico Augusto Ferraiuolo. Conduce Gerardo Ferrara |13.01.2022|40:46 | https://bit.ly/33ige25

Invito alla lettura | Nona Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). IX capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |12.01.2022|17:17 | https://bit.ly/3z-Z3zNx

Nobel per la letteratura | Settantesima Puntata. Gao Xingjian, premiato nel 2000. Dalla silloge "Parlerò di Ricci (poesie 1991-1995) pubblicato in Italia da Fermenti editore nel 2006, un brano tratto dal poemetto "Quattro quartetti per un weekend". Conduce Maria Rosaria Perilli. |12.01.2022|05:29 | https://bit.ly/3fi0azK

Poesia del '900 (LXXVII) | Pierfranco Bruni legge "Lambite dalla risacca" di Carlo Mazzantini, da "Restano le nuvole", Marsilio, 2001. |11.01.2022|02:25 | https://bit.ly/3GjaBPA

La poesia al femminile | Quattordicesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Wislawa Szymborska. Conduce Maria Giovanna Pasini. |10.01.2022|03:33 | https://bit.ly/3t-d1e07

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXVIII Puntata. Rudolf Höss, comandante del campo di concentramento di Auschwitz. Conduce Giorgio Ajò. | 07.01.2022|23:12 | https://bit.ly/3qZUuQj

Daniela Murru legge Gramsci (LXXXV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 1 luglio 1929. |07.01.2022|03:59 | https://bit.ly/3JIpwoF

I dimenticati #17 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Diciassettesima puntata: Matthew Garber. Conduce Virgilio Zanolla. |06.01.2022|07:39 | https://bit.ly/3eYM6eA

La terra è di chi...la "gira" | Quarta Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. "Telling my son's land": Nancy Porsia, una giornalista di guerra, una madre. La Libia post Gheddafi. Un film documentario di Ilaria Jovine e Roberto Mariotti, ospiti in questa puntata condotta da Gerardo Ferrara. 06.01.2022|43:29 | https://bit.ly/3HEvKE3

Invito alla lettura | Ottava Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). VIII capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |05.01.2022|16:04 | https://bit.ly/3t5Xz4l

Nobel per la letteratura | Sessantanovesima Puntata. Carl Gustaf Verner von Heidenstam, premiato nel 1916. Dalla raccolta pubblicata in Italia in volume Utet nel 1970, la poesia "La chiamata e la promessa". Conduce Maria Rosaria Perilli. |05.01.2022|05:50 | https://bit.ly/3HAYPQW

Poesia del '900 (LXXVI) | Pierfranco Bruni legge "Alberi Beva e Fiumi" di Anna Maria Ortese, da "Il mio paese è la notte", Empiria, 1996. |04.01.2022|03:20 | https://bit.ly/3EZ4m1H

Polanski racconta Polanski | Prima Puntata. "Il ruolo del buffone". Conduce Roberto Chiesi. |04.01.2022|05:30 | https://bit.ly/3HuSB4U

La poesia al femminile | Tredicesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Marguerite Yourcenar. Conduce Maria Giovanna Pasini. |03.01.2022|07:12 | https://bit.ly/3qIIWB1

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXVII Puntata. Amon Göth soprannominato "Il macellaio di Płaszów". Conduce Giorgio Ajò. |31.12.2021|11:58 | https://bit.ly/3pEVA4O

Daniela Murru legge Gramsci (LXXXIV) | Lettura

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 1 luglio 1929. |31.12.2021|03:47| https://bit.ly/3eIwXh2

I dimenticati #16 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sedicesima puntata: Annie Vernay. Conduce Virgilio Zanolla. |30.12.2021|07:45 | https://bit.ly/343tBTT

La terra è di chi...la "gira" | Terza Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. Lussu un film di Fabio Segatori, ospite in studio. Conduce Gerardo Ferrara |30.12.2021|31:30 | https://bit.ly/31aDGgR

Invito alla lettura | Settima Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). VII capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |29.12.2021|16:13 | https://bit.ly/3qReDID

Nobel per la letteratura | Sessantottesima Puntata. Vidiadhar Surajprasad Naipaul, premiato nel 2001. Da "La perdita dell'Eldorado", pubblicato da Adelphi nel 2012, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |29.12.2021|05:58 | https://bit.ly/3mHq4Bb

Poesia del '900 (LXXV) | Pierfranco Bruni legge "Cerco di confrontare" di Mikis Theodorakis, da "La casa con gli scorpioni", Argo, |28.12.2021|01:32 | https://bit.ly/32zWKFP

La poesia al femminile | Dodicesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Moderata Fonte. Conduce Maria Giovanna Pasini. |27.12.2021|06:57 | https://bit.ly/33TKxMt

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XXVI Puntata. Il dr Mengele, l'"Angelo della morte". Conduce Giorgio Ajò. |24.12.2021|14:19 | https://bit.ly/3ssvYtH

Daniela Murru legge Gramsci (LXXXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a suo fratello Carlo dalla Casa Penale Speciale di Turi: 17 giugno 1929. |24.12.2021| 06:08 | https://bit.ly/3IgcFJZ

I dimenticati #15 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quindicesima puntata: Ermanno Randi. Conduce Virgilio Zanolla. |23.12.2021 | 08:11 | https://bit.ly/33TE5VY

La terra è di chi...la "gira" | Seconda Puntata. Conversazioni su cinema e dintorni. Attorno a Mambor, un film documentario di Gianna Mazzini. Conduce Gerardo Ferrara. |23.12.2021|39:10 | https://bit.ly/3yStQfY

Invito alla lettura | Sesta Puntata. Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). VI capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |22.12.2021|14:45 | https://bit.ly/32i4nAI

Nobel per la letteratura | Sessantasettesima Puntata. Romain Rolland, premiato nel 1915. Dall'opera in 10 volumi "Jean Cristophe" (pubblicata tra 1904 al 1912), l'incipit dell'ultima parte. Conduce Maria Rosaria Perilli. |22.12.2021|05:52 | https://bit.ly/3JcnKvK

Poesia del '900 (LXXIV) | Pierfranco Bruni legge "Amici" di Manlio Sgalambro, da "Poesie", 1999. |21.12.2021|02:16 | https://bit.ly/3H5JMhY

Raccontare la Fotografia | Diciannovesima Puntata. André Kertész - On Reading. Conduce Iris Claudia Pezzali. |20.12.2021|20:00 | https://bit.ly/3mkDLWE

La poesia al femminile | Undicesima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Elsa Morante. Conduce Maria Giovanna Pasini. |20.12.2021|06:01 | https://bit.ly/3mfMHMQ

Daniela Murru legge Gramsci (LXXXII) | Lettura della lettera sscritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 3 giugno 1929. |17.12.2021|02:22 | https://bit.ly/3ywYDPj

a cura di Nicola De Carlo

Poetiche

Questo è per te

Questo è per te
è il mio intero cuore
è il libro che ti avrei letto
quando fossimo stati vecchi
Adesso sono un'ombra
Sono senza pace come un impero
Tu sei la donna
che mi ha reso libero
Ti ho vista guardare la luna
Non hai esitato
ad amarmi con essa
Ti ho vista onorare gli anemoni
colti tra le rocce
mi hai amato con essi
Sulla sabbia liscia
tra i ciottoli e la spiaggia
mi hai accolto nel cerchio
meglio ancora di come si accoglie un ospite
Tutto ciò è accaduto
nella verità del tempo
nella verità della carne
Ti ho vista con un bambino
mi hai portato al suo profumo
e alle sue visioni
senza chiedermi sangue
Su tantissimi tavoli di legno
adornati con cibo e candele
mille sacramenti
che hai portato nel tuo cesto
Ho visitato la mia creta
Ho visitato la mia nascita
fino a quando sono tornato piccolo
ed impaurito abbastanza
da nascere di nuovo
Ti ho voluta per la tua bellezza
mi hai dato più di te stessa
Hai condiviso la tua bellezza
questo è tutto ciò che ho appreso stanotte
mentre ricordo gli specchi
dai quali sei scomparsa
dopo che hai donato loro
ciò che essi ti chiedevano
per la mia iniziazione
Adesso sono un'ombra
desidero ardentemente
giungere alla fine del mio peregrinare
e vado avanti
con l'energia della tua preghiera
e procedo
in direzione della tua preghiera
poiché tu sei inginocchiata
come un mazzolino di fiori
in una grotta di ossa
dietro la mia fronte
e mi muovo in direzione di un amore
che hai sognato per me

Leonard Cohen

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

Nicola De Carlo

I dimenticati #16 | Annie Vernay
La principessa Tarakanova è un film del 1938 diretto da Fëdor Ozep e Mario Soldati. | https://youtu.be/DtyyPJw_frI
Le Roman de Werther è un film del 1938 diretto da Max Ophüls. Il film è basato sul romanzo I dolori del giovane Werther di Johann Wolfgang Goethe. | https://youtu.be/VTcL-GR7KP8w
I dimenticati #17 | Matthew Garber
Le tre vite della gatta Tomasina (The Three Lives of Thomasina) è un film del 1964 diretto da Don Chaffey. | https://youtu.be/JIlaUAgUGfQ
I dimenticati #18 | Gail Russell
Henry Aldrich Gets Glamour, regia di Hugh Bennett (1943) | https://youtu.be/qu6ADU5Cjpg
L'ultima conquista (Angel and the Badman) è un film del 1947 diretto da James Edward Grant. | https://youtu.be/YCg60zDEjA8
La luna sorge (Moonrise) è un film statunitense del 1948 diretto da Frank Borzage. È un film drammatico tratto dal romanzo Moonrise di Theodor Strauss del 1945. | https://youtu.be/AHUgJ-XUb3M
La strega rossa (Wake of the Red Witch) è un film del 1948 diretto da Edward Ludwig. | https://youtu.be/dON-7MHNv6Xw
The Great Dan Patch è un film del 1949 diretto da Joseph M. Newman (come Joe Newman) sul grande trottatore Dan Patch. Il film è conosciuto anche come Ride a Reckless Mile, titolo delle riedizione del 1954. | https://youtu.be/9E0zn-EAVQQ
No Place to Land è un film del 1958 diretto da Albert C. Gannaway. È un film d'azione a sfondo drammatico e romantico statunitense con John Ireland, Mari Blanchard e Gail Russell. | https://youtu.be/kRrw-sv5_xs
I dimenticati #19 | Ivor Novello
La ragazza di Boemia (The Bohemian Girl) è un film muto del 1922 diretto da Harley Knoles. Nel cast, appare il nome di Ellen Terry: la grande attrice teatrale è qui al suo settimo e ultimo film. | https://youtu.be/G8tn0hSa5fc
La rosa bianca (The White Rose) è un film muto del 1923 diretto da David W. Griffith. | https://youtu.be/NVRKlhCoJnQ
The Rat è un film muto del 1925 diretto da Graham Cutts con protagonisti Ivor Novello, Mae Marsh e Isabel Jeans. Basato su un lavoro teatrale di Novello e di Constance Collier, è ambientato nel mondo criminale parigino. Il film ebbe un'ottima accoglienza da parte del pubblico, tanto che ne vennero fatti due sequel, The Triumph of the Rat del 1926 e, nel 1929, The Return of the Rat. Venne rifatto nel 1937 da Jack Raymond con un film dallo stesso titolo che, in Italia, venne distribuito come Via della taverna 23. | https://youtu.be/hQ7_cyY3UTs
The Triumph of the Rat, regia di Graham Cutts (1926) | https://youtu.be/U7PNYqFIvrs
The Return of the Rat (1929) | https://youtu.be/VYU28LdzxKM
Il pensionante (The Lodger: A Story of the London Fog), conosciuto anche con il nome de L'inquilino, è un film muto prodotto nel 1927 e diretto da Alfred Hitchcock. | https://youtu.be/2qFiw5VtmyI
Il declino (Downhill) è un film muto del 1927 diretto da Alfred Hitchcock. | https://youtu.be/JpIpVOfejiI
The Constant Nymph è un film del 1928, diretto da Adrian Brunel. | https://youtu.be/bcIn-QoJlMbk
I dimenticati #20 | Olive Thomas
An Even Break è un film muto del 1917 scritto e diretto da Lambert Hillyer. Prodotto dalla Triangle, aveva come interpreti principali Charles Gunn, Margaret Thompson e, come star, la bellissima Olive Thomas in uno dei primi film della sua breve carriera che fu interrotta, solo tre anni dopo, dalla morte misteriosa dell'attrice. [clip] | https://youtu.be/1Q05i2dLz-ko
Broadway Arizona è un film muto del 1917 scritto e diretto da Lynn F. Reynolds che aveva come protagonista Olive Thomas. [clip] | https://youtu.be/ifDYNhaeIik
Dopo un cortometraggio di pochi minuti del 1907, è questa la prima versione cinematografica del romanzo di Mark Twain Le avventure di Tom Sawyer (1876), di cui copre le vicende narrate nella parte iniziale del libro. | https://youtu.be/fuuVm-9hlcdI
The Glorious Lady è un film muto del 1919 diretto da George Irving. Prodotto dalla Selznick Pictures Corporation, aveva come interpreti Olive Thomas, Matt Moore, Evelyn Brent, Robert Taber, Huntley Gordon. | https://youtu.be/Q8aFLEDYcRc
Gli zaffiri di Kim (The Flapper) è un film muto del 1920 diretto da Alan Crosland e interpretato da Olive Thomas. Tra le comparse, anche le sorelle Athole e Norma Shearer. | https://youtu.be/K4N7kxtjaf4

a cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub YouTube

Media Partner Festival - Diari di Cineclub

www.cinecircoloromano.it www.edinburghshortfilmfestival.com www.valdarnocinemafilmfestival.it internationalpoliceawardartsfestival.it/ www.romafilmcorto.it

www.sardiniarcheofestival.it www.premiocentottanta.it www.tiranafilmfest.com https://filmfreeway.com/ApuliaWebFest www.fotogrammadoro.com

www.facebook.com/events/2441667306814 51 www.premiozavattini.it www.babelfilmfestival.com www.sentierofilm.com festivaldelcinemalbanese.it

www.firenzearcheofilm.it lunigianacinemafestival.movie.blog www.cagliarifilmfestival.it/ www.laspeziafilmfestival.it

www.caminhos.info/call www.istitutocinematografico.org www.rassegnalicodia.it www.festivalfike.com

www.cinelatinotrieste.org www.festivalcinemasicilia.org www.carboniafilmfest.org/it www.cinenapolidiritti.it

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LVII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

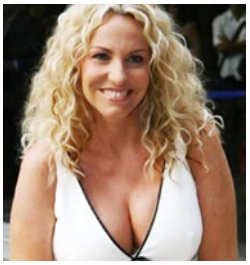
Sandra Milo

Mauro Corona

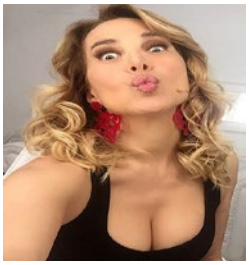
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

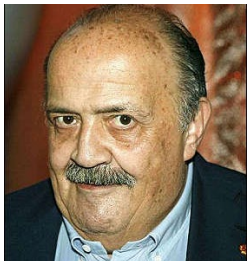
Flavio Insinna

Bruno Vespa

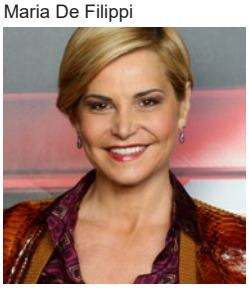
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

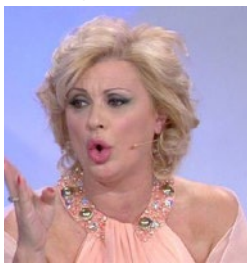
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

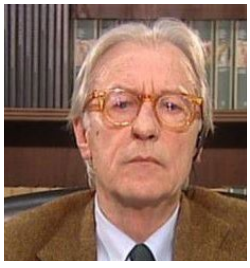
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

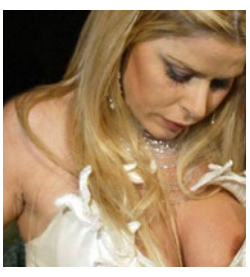
Federica Panicucci

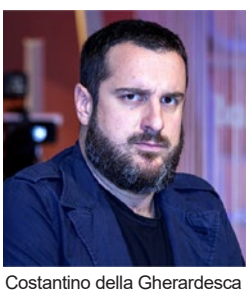
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Vogliamo vivere! 1942 di Ernst Lubitsch

"Come si chiama la signora?", domanda il nazista convinto di parlare con una spia.
"Maria Tura. Suo marito è il grande, grande attore polacco Joseph Tura. Ne avrà inteso parlare"
"Ah sì... L'ho anche sentito recitare una volta, qui a Varsavia, prima della guerra"
"Davvero?"
"Sì: trattava Shakespeare come noi la Polonia"

Uno scambio di battute fulminante fra il Colonnello Ehrhardte (Sig Ruman) e l'attore polacco Joseph Tura (Jack Benny) in uno dei suoi tanti travestimenti

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com